

HH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Hans Ulrich Reck:

Ritualkunst zwischen Kult und Museum.
Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas
edition KHM, 1
Köln: Halem, 2017

Die edition KHM wird herausgegeben von Hans Ulrich Reck.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

In Einzelfällen wurden Abbildungen verwendet, deren heutige Rechteinhaber nicht ermittelt werden konnten und bei denen das Zitationsrecht möglicherweise strittig ist. Hier erklärt sich der Verlag bereit, rechtmäßige Ansprüche nach Anforderung zu den für den Nachdruck in diesem Buch festgelegten Bedingungen abzugelten.

© 2017 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISSN 2367-2986

Print: ISBN 978-3-86962-230-9
E-Book (PDF): ISBN 978-3-86962-231-6

<http://www.halem-verlag.de>
E-Mail: info@halem-verlag.de

Mitarbeit bei den Bildrecherchen und Abfassung der Bildlegenden (>Momente< 1. bis 24. und 26. bis 28: Franziska Bolz)

UMSCHLAG VORDERSEITE AUS: Michel Leiris/Jacqueline Delange: *Afrique noire. La création plastique* (Reihe >Univers des formes<, hrsg. v. André Malraux). Paris [Gallimard] 1967 (courtesy © Gallimard)

UMSCHLAG RÜCKSEITE AUS: Christine Bruggmann: *Hommage an Afrika*, 2012-2015. (courtesy © Christine Bruggmann)

SATZ: Herbert von Halem Verlag
DRUCK: FINIDR, s.r.o., Tschechische Republik
UMSCHLAGGESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

edition KHM

Hans Ulrich Reck

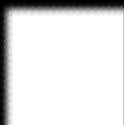
Ritualkunst zwischen Kult und Museum

Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas

Mit einem Beitrag von Christine Bruggmann

Hommage an Afrika

HERBERT VON HALEM VERLAG



Kunsthochschule
für Medien Köln
Academy of
Media Arts Cologne

HERBERT VON HALEM VERLAG

edition KHM

Die *edition KHM* ist eine Kooperation zwischen der Kunsthochschule für Medien und dem Herbert von Halem Verlag.

Die KHM sieht sich herausgefordert, mit ihren Editionen neben der Pflege bisheriger Publikations-Möglichkeiten wie Katalogen, Künstlerbüchern und Büchern in der vorliegenden Edition, alternative Publikationsformen zu gestalten, z. B. durch die Entwicklung von digitalen Publikationen, die über die Veröffentlichung von Text-PDFs hinausgehen (siehe: www.khm.de).

Ziel der *edition KHM* ist die Herausgabe eines innovativen und reflektierten editorischen Programms, das die aktuellen Projekte und Produktionen, Forschungsprozesse und Diskurse an der KHM widerspiegelt. Das schließt auch Vorhaben Ehemaliger und Externer ein, sofern thematische Bezüge zur KHM gegeben sind.

<http://www.edition-khm.de>

Inhalt

| | |
|---|----|
| Prolog zu Christine Bruggmanns <i>Hommage an Afrika</i> – zugleich eine Einführung in zentrale Thesen und Leitmotive des Buches | 9 |
| 1. Moment Vorab als Exposition: Thema, Gegenstand, Interesse und Ausrichtung sowie Profil der Abhandlung | 18 |
| 2. Moment Orientierende Fragen an ein Gebiet, Gesichtspunkte zur Erörterung des Gegenstandes | 23 |
| 3. Moment Betrachtungen zu Werner Schmalenbachs <i>Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst</i> von 1988 | 25 |
| 4. Moment Kunstsphäre und abweichendes Erkenntnisinteresse | 45 |
| 5. Moment Konstruierter Mythos Afrika | 71 |
| 6. Moment Exkurs: Retribalisierung im globalen Dorf am Beispiel von Marshall McLuhan | 85 |

| | |
|---|-----|
| 7. Moment | |
| Afrika, positiv: Kontinent der Hoffnung | 93 |
| 8. Moment | |
| Die Sphäre des Museums oder: Von der Gewalt des Symbolischen | 101 |
| 9. Moment | |
| Exkurs zum Museum, seiner Sphäre, Struktur und historischen Dynamik | 107 |
| 10. Moment | |
| Weiter mit/nach Afrika auf dem Wege des Ausstellens von Masken und Figuren mit utopisch-expressionistischer Aufbruchserwartung | 117 |
| 11. Moment | |
| Exkurs zu ›abstrakt‹, ›figurativ‹, ›naturalistisch‹ und Ähnlichem | 125 |
| 12. Moment | |
| Weiter mit der ethnologischen Konstruktion der Objekte oder Artefakte einer ›afrikanischen Kunst‹ | 133 |
| 13. Moment | |
| Regulative kritischer Theorie im Zeitalter des Neo-Kolonialismus – Bemerkungen zu Anspruch und Geltungsbereich ›postkolonialer‹ Diskurse | 145 |
| 14. Moment | |
| Aufbruchspathos, Expressionismus, ästhetisches Leben der reinen Formen, eröffnetes Geheimnis des Unbedingten – August Macke zum Beispiel | 167 |
| 15. Moment | |
| Exkurs zur ästhetischen wie auch der politischen Ambivalenz des Expressionismus in den 1920er- und 1930er-Jahren mitsamt einigen Notizen zu den Kunstdoktrinen der Faschisten | 181 |

| | |
|---|-----|
| 16. Moment | |
| Carl Einstein und sein Pionierwerk <i>Negerplastik</i> | 194 |
| 17. Moment | |
| Kunst an der Stelle des und nach dem Rituellen. Eine kunsttheoretische Unvermeidlichkeit am Beispiel André Bretons | 217 |
| 18. Moment | |
| Fazit und Ausblick zum ›Surrealismus‹ André Bretons | 231 |
| 19. Moment | |
| Pier Paolo Pasolini und Afrika | 236 |
| 20. Moment | |
| Chris Marker/Alain Resnais: ›Die Statuen sterben auch‹ – ein frühes Zeugnis radikaler, poetisch-philosophischer Kolonialismus- und Kunst-Kritik | 256 |
| 21. Moment | |
| Abstraktion und Figuration – Naturalismus und Realismus. Anmerkungen zu einer konzeptuellen Verwirrung | 265 |
| 22. Moment | |
| Exkurs zu den spekulativen Gründen eines bipolaren menschlichen Ausdrucksvermögens zwischen ideeller Abstraktion, Einfühlung und Figuration | 277 |
| 23. Moment | |
| Allgemeine Schematisierungen, Formen und Figuration. Zur Ordnung der Imagination, auch der animistischen, in der universalen Menschheitsmanufaktur der Bilder | 283 |
| 24. Moment | |
| Zur Exemplarik der Ausstellung ›Fabrik der Bilder‹ im ›Musée des Arts premiers‹, Quai Branly, Paris 2011 | 289 |

| | |
|--|-----|
| 25. Moment | |
| Vom rituellen Objekt zur Formästhetik der Kunst – Bildstrategien und -operationen in André Malraux’ <i>Univers des Formes</i> | 297 |
| 26. Moment | |
| Exkurs zur Metamorphose der Götter, die Profanierung des Rituellen und die museologische Transformation der Kulturen | 331 |
| 27. Moment | |
| Verschwendung und Verausgabung (französisch: ›dépense‹) – eine andere, heteronome Weise, mit Kunst umzugehen. Anmerkungen zu Georges Bataille | 357 |
| 28. Moment | |
| Zusammenfassung/Stichworte in einigen übersichtlichen Merkpunkten mit knapper Erläuterung | 373 |
| 29. Moment | |
| Afrika als Phantom – die Ethnologie, das Schreiben: Autorschaft und Krise. Die Stimme von Michel Leiris auf der Afrika-Expedition von Dakar nach Djibouti in den Jahren 1931 bis 1933 | 379 |
| Nachwort: | |
| Genealogie und Danksagung | 426 |

Prolog zu Christine Bruggmanns *Hommage an Afrika* – zugleich eine Einführung in zentrale Thesen und Leitmotive des Buches

Die vorliegende Publikation beleuchtet den Point of no Return in einer spezifischen Entwicklung von Lebensformen. Das mag singulär und verallgemeinert zugleich gelten. Zu diesen Lebensformen gehört traditionell, dass sie aus sich heraus ein Ensemble von Praktiken und Kräften ausformen, zu denen eine verdinglichende Vereinzelung rituell-magischen Symbolschaffens in vorrangig ästhetisch betrachteten Werken noch nicht gehört. Diese sind vielmehr eingebunden in einen ehernen, unbewusst automatisierten, als unbezweifelbare Tradition orientierend verbindlichen Bestand an letztlich religiös sanktionierten Handlungen und deshalb meistens doppelt codiert: Als Werke schöpferischer, menschlicher, auch in archaischen Gesellschaften individuell ansprechbarer und identifizierbarer Handlungen. Und als Epiphanien religiöser Kräfte. In solchen ›traditionalen‹ Gesellschaften – für welche mythisch kreisende Verkehrszeiten typisch und revolutionierende Zeitzäsuren noch unbekannt sind – fallen Repräsentation und Inkorporation zusammen. Die Inkorporation von Mächten herrscht vor. Die Werke bezeugen noch nicht ein Referieren auf ein Darstellen von Dargestelltem. Das durch solche Repräsentation Bezeichnete ist noch nicht ein symbolisch Isolierbares, kein Zeichen, noch nicht einmal ein Symbol, sondern schlicht eine im besten Falle numinos autorisierte Kraft. Die Abstraktion vom Magischen ist weder intendiert, noch könnte sie gelingen. Was Werk ist, ist noch bestimmt durch diese Macht der Inkorporation.

Ist, meistens durch erzwungene Interventionen, also Gewalt von Außen, der Punkt einer ästhetischen Eigenbewertung verdinglichten schöpferischen Schaffens zu Werken überschritten, zeigt das den Beginn einer post-traditionellen Aufweichung der magisch-rituellen Praktiken an. Die Werke stehen nun als Symbole für eine Lebensform, aber sie gehören nicht mehr unmittelbar zu deren inkorporierten Kräften. Ab wann eine solche Umwandlung unumkehrbar ist,

kann nicht generalisiert werden. Aber der Transformationsprozess hat immer eine bestimmte, signifikante Richtung, die schwerlich je eine wie vordem universal wirkende Immanenz der heiligen Kräfte inmitten der doppelt codierten Lebensformen wieder als bestimmende aufleben lässt. Das markiert auch die historische Geburtsstunde derjenigen schöpferischen Individualität als Handwerk, die nicht mehr automatisch als magische Berufung zum Ausdruck des Numinosen und damit auch nicht mehr als garantiertes Medium zur Weckung übergeordneter Kräfte dient.

Die Impulse der Arbeit von Christine Bruggmanns *Hommage an Afrika* sind zugleich ästhetische, symbolische wie auch ethisch-politische. Es geht ihr um eine Vergegenwärtigung des Reichtums, der in vielen Domänen, gerade in den archaischen Dimensionen des plastischen und schmuckkünstlerischen Schaffens in der Geschichte der menschlichen Zivilisation auf Afrika zurückführt. Dieses Zurückführen bildet sich in der vorliegenden Arbeit zu einem Dank aus, der nicht retro-, sondern prospektiv ausgerichtet ist. Es geht um dankbare Wiedervergegenwärtigung des Reichtums eines abgedrängten und falsch aufgefassten Kontinentes. *Hommage an Afrika* versammelt sich im Modell eines Gedecks als Gabe einer Bewirtung für die Wiedervergegenwärtigung dieser afrikanischen Vorgaben und Einflüsse. Ein Gedeck war zunächst die Idee, für welches nicht nur Bewirtung ausgerichtet, sondern auch die Geräte eigens entwickelt wurden: Löffel, die besonders gestaltet sind, aber – bis auf wenige Ausnahmen – tauglich bleiben für den Vorgang des Essens. Kein Zufall, dass es sich um Löffel und nicht um Messer oder Gabeln oder dergleichen handelt. Der Löffel imitiert ja selbst die Geste der schöpfenden Hand, die eine friedliche ist und bleibt. Mit dem Löffel hantieren/essen, bedeutet auch, mögliches Waffen- und Kampfgerät zur Seite zu legen, Jagd und Eroberung wie alle kämpferischen Auseinandersetzungen zu unterbrechen. Dieses umfassende Innehalten wird hier mit schmuckkünstlerischen Mitteln gefasst. Die Löffel sind Formen der fassenden, schöpfenden Hand und gleichzeitig sind sie schöpfende Symbole für die Gaben Afrikas, die im Akt des Verzehrs vergegenwärtigt bleiben. Der Löffel der DAN beispielsweise ist ein Zeremoniallöffel und zugleich ein Ehrenzeichen für die Frau, die die verschiedenen Aufgaben wie Festessen, Leichenbegängnisse u. d. m. erfolgreich auszuüben und durchzuführen. Dazu bedarf sie der Hilfe eines Geistes, der im Löffel verkörpert ist, dessen Geist also im Löffel lebt oder der gar der Löffel ist.

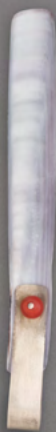
Es handelt sich bei *Hommage an Afrika* von Christine Bruggmann also um eine symbolische Repräsentation eines historischen und kulturellen Reichtums, der nicht nur symbolisch ist, sondern der die Inkorporationen hilfreicher und segnender, zuweilen aber auch feindlicher, bedrohlicher und mörderischer Geister

umfasst. Aber diese Repräsentation geht hier doch zumindest partiell in das Gerät selbst ein. Die Löffel repräsentieren nicht nur, sondern inkorporieren diesen Aspekt auch. Und damit werfen sie dieselbe Frage auf, die alles vorrangig künstlerische Bewerten seit der Entwicklung eines nicht in unserem Sinne künstlerisch motivierten Gestaltungsprozesses aufwirft: Wie verhalten sich die schönen Objekte zur Handlung, die mit, an und in ihnen vollzogen wird? Wie weit kann es symbolischer Vergegenwärtigung gelingen, inkorporative Kräfte zu integrieren? Ab wann wird das Symbol zum ›reinen‹, also ausschließlichen Symbol, dem zwangsläufig etwas Melancholisches innewohnt, da es inzwischen in unvermeidlicher Weise den Spur gewordenen Verlust der magischen Kräfte mitbezeichnet, oder anders, das Magische nur noch als Spur in Gestalt symbolischer Zeichen greifen kann?

An dieser Frage wird die Dissonanz der ästhetischen Modelle deutlich, prägnant, unabweisbar. Gerade die ästhetische Wertschätzung künstlerischer Aspekte deutet auf das Selbstgenügsam- und Dominantwerden des Symbolischen hin. Von hier gibt es keinen direkten Weg mehr zurück zur magischen Kraft der Inkorporationen. Die Lebensform hat sich in und mit diesen Objekten transformiert. Sie wird zum Medium identitätspolitischer Erinnerung und modifizierender Aktualisierung einerseits, zum Medium kulturgeschichtlicher Analysen andererseits. Sowie, drittens, zum Feld der Herausbildung ästhetischer Wertigkeiten, die sich nun in einem die ursprünglichen Referenzen annihilierenden System der ›reinen Kunst‹ zu bewähren haben. Dieser Prozess spielt sich nicht zwischen apparativ entfalteter, technisch verfasster und säkularisierter Zivilisation auf der einen und den archaischen Kulturen auf der anderen Seite ab. Er ist wirksam auch innerhalb der historischen Dynamik und Vorgeschichte der technischen Zivilisation selbst. Ein Blick auf die Ikonen der russisch-byzantinischen Orthodoxie, zum Beispiel als ausgeprägtes alltagsliturgisches Handeln von Gläubigen, gibt heute noch (und gab, in Sagorsk z. B. während der gesamten Zeit des Sowjetkommunismus) ein Bild von der magischen Inkorporation der numinosen Kräfte im und als Bild, das nicht symbolische Darstellung von Etwas ist, sondern Ausdruck des In-ihm-Gestalt-Werdenden selbst.

Diese Überlegungen fasst Christine Bruggmann in die Gestalt von Löffeln, die aus verschiedenen Materialien und Versatzstücken weniger ein Hybrid als vielmehr ein Agglomerat durchgängiger Neugestaltung ausformen. Materialien sind u. a. Silber, Horn, Holz, Glas, Muscheln, Perlmutter, Kunststoffe und Koralle. Elemente und Teile der Löffel stammen aus verschiedenen Kulturen und verschiedenen Zeiten. Es handelt sich also nicht um einen skulpturalen Prozess primärer und als solche isolierter Neuschöpfungen, sondern um einen plastischen





Prozess der Kombination und modellierenden Rekombinationen, von Montage und Remontage.

Die Arbeit *Hommage an Afrika* erinnert an die rituell-magischen Ursprünge, Gründe, Motive und Energien aller Künste, auch derjenigen, die später zu einem ästhetischen Eigenleben emanzipiert werden. Immer wieder muss man sich das Spannungsfeld der rituellen Objekte zwischen traditionellen Lebensformen und ästhetischer Isolierung eines formalen Erlebens als Kunst vergegenwärtigen, welche aus dem Leben als besondere heraustreten will.

Die Kunst als ursprüngliche, lebendige Kraft einer Gemeinschaft, ungetrennt von ihrer Ökonomie und Gemeinschaft, Vitalität und Ernsthaftigkeit, wird im Weltkunstsystem und seinen zivilisatorischen Apparaten (Kunsthandel, Museen) unvermeidlicherweise reduziert, zumindest stark konzentriert auf einen ästhetischen Reiz. Der Mechanismus der Entstehung des Kunstwerks im Sinne des westeuropäischen Systems der Weltkunst entsteht immer als Enteignung eines rituellen, religiösen Objektes. Das gilt auch für die eigene Vorgeschichte Europas vor 1400: Bilder sind bis hierhin nicht Kunstwerke, sondern Kultobjekte mit eigenständiger Kraft gewesen.

Moderne Museologie entsteht als Umwidmung primärer in sekundäre Funktionen. Religiöse Fetische, magische Objekte werden zu sekundär besetzbaren, ästhetisch schwebenden Zeichen, Zeichen, die von ihrem ursprünglichen Körper abstrahiert sind. Kunst in und für Afrika und Europa: Für die tradierten Praktiken Afrikas ist die Kunst ein Weg der sozialen Reinigung und Entlastung durch religiöse Katharsis zugunsten einer höheren Bestimmung, ein Weg ins Numinose und hin zum Heiligen, um auch in sichtbarer Nähe zum Göttlichen zu leben. Aus europäischer Sicht ist Kunst ein Weg des Selbstausdrucks, eine geistige Erregungsform bestenfalls, meistens und keineswegs nur im Nebensächlichen jedoch ein Medium von Narzissmus, Eitelkeit, Prestige- und Geltungssucht.

Die Individualität in den afrikanischen Stilen ist – konträr zur europäischen Selbstbehauptung im Zeichen humanistischer Ideologie – größer als die Selbstzuschreibung im europäischen Weltsystem der Künste, das viel monolithischer und kohärenter funktioniert. Besonders prominent gewirkt haben in solcher Richtung der autokratische Mechanismus einer zivilisatorischen Verherrlichung der Museumsidee in Frankreich. Sie sieht sich kraft Verweises auf eine universale Zivilisation der Zivilisierten legitimiert, einen weltweiten Kult-, Ritual- und Objektraub durchzuführen, die Kulturen ihrer Symbolik und rituellen Magie zu berauben, um im entscheidenden Akt der semiostrategischen Transformation daraus ästhetische Kunstwerte zu gewinnen. Der ›Kunstraub‹ erscheint dann nicht mehr als solcher, sondern unvergleichlich überhöht und veredelt als gesi-

cherter Schatz in der anstelle der Menschheit für diese selbst universal thesaurierten Werk-Funktion. Das Museum ist, in der Konzeption Europas im Zeitalter der Aufklärung, nichts anderes als eine Rechtfertigungsmaschine für Kunstraub und Kulturzerstörung, und zwar absichtlich und programmatisch, zudem nach Maßgabe eines befriedenden Ziels: Sie in zivilisatorische Werte umzuwandeln und dadurch erst für alle Zeiten der ästhetischen Kontemplation zu öffnen. Zugleich wird mittels der annihilierenden, (masmatisch) zur Form erstarrten Magie diese zu einem Referenzobjekt von Memorialpraktiken, also langfristig in sekundärer Weise als Zeichen gesichert.

Nun stellen aber ›Kunstraub‹ und, erst recht, ›Raubkunst‹ Kategorien dar, die in einem dialektischen Prozess zu betrachten und keineswegs einlinig zu moralisieren sind. Reden wir einfacher und angemessener, unaufgerechter, von Dekontextualisierung und Rekontextualisierung. Jede Kunst, die ihres primären Kontextes entkleidet oder beraubt worden ist, wird zu etwas anderem gemacht, in ein sekundäres System implantiert. Der Akt dieses Transports geschieht in aller Regel wegen der Kraft der inhärenten Traditionen und abwehrbereiten Trägheiten von etablierten Lebensformen nicht freiwillig. Also ist der Vorgang der Dekontextualisierung im primären Transformationsprozess der rituellen zu ästhetischen Objekten immer ein gewaltsamer. Eben dafür stehen die Kategorien ›Raubkunst‹ oder ›Kunstraub‹. Und eben dies bezeugen unsere Museen. Sie sind mit solcher ›Raubkunst‹ bis in die Archive und unter die Decken angefüllt. Zugestandenermaßen betrifft das nicht nur die früheren Völkerkundemuseen und heutige, in so peinlicher Art ideologisch beschönigend in ›Museen der Kulturen (der Welt)‹ umgetaufte Institute, sondern auch die Kunstmuseen. Es wäre töricht, und wird übrigens von dessen Leitung auch gar nicht gemacht, zu leugnen, dass die Bestände eines Louvre zu nahezu 100 Prozent aus Kunstraubhandlungen hervorgegangen sind.

Dass Kunstraub oft, wie die Expedition von Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. 1932/33 nach Schwarzafrika belegt, nicht der Profitmaximierung und der individuellen Bereicherung dient, unterstreicht, dass der Vorgang des Kunstraubs zuweilen in einem wirklich ›höheren Auftrag‹ vollzogen wird. Nicht wenige werden sich nicht selten gefragt haben, ob angesichts der Fragen nach Rückerstattung der Objekte in die Autonomie der ›je indigenen Kulturen‹ diese in ihrer Geschichte wirklich die Kraft gehabt hätten, die Werke in ähnlicher Weise zu thesaurieren, wie das die, gewiss imperiale, ebenso gewiss Partikularinteressen immer wieder vermeidenden Museen der westlichen Zivilisation geleistet haben. Das Argument verweist aber auf keinerlei Kausalität oder vorgreifendes Kalkül in der Geschichte. Es kann sich – und in vielen Fällen wird es genauso gewesen

sein – auch schlicht nur um die berüchtigte Hegelsche ›List der Vernunft‹, also einen eigendynamischen Prozess hinter moralisch wie immer zu bewertenden, gelingenden oder irreführenden Intentionen handeln. Ähnliches gilt auch für den Kunsthandel, der sich der Valorisierung musealisierungsfähiger Ästhetik widmet und nicht den Proliferationen oft niedrigerer Motive: Kunstbeschaffung und Kunstveräußerung an Kriminelle, Diktatoren, Neureiche gegen Geld, Waffen, politische Kampfmittel oder schlicht (noch) mehr Geld. Das Problem des Begriffs ›Kunstraub‹ oder noch eher ›Raubkunst‹ ist, dass ein dialektisch komplexer Prozess seiner Dynamik beraubt und auf Objekteigenschaften reduziert, also verdinglicht wird. Als ob es eine ontologische Qualität von Werken sei, Raubkunst im Unterschied zu ›nur Kunst‹ zu sein.

Genealogisch allerdings ist Kunst sehr oft eine Beute im Triumphzug der Sieger gewesen, Objekt einer Unterwerfung. Symbolokratie als flankierende Herrschaftssicherung. Militärische Eroberung, abgesichert durch Herrschaft über Symbole und damit Mentalitäten und damit eben auch Lebensformen, bis hinein in die so harmlos wirkenden und kunsttheoretisch so interessanten Zeugen der Rekontextualisierung wie es die Spolien sind. Insofern steht die Unterwerfung des Symbolischen im Dienste der Herrschaftssicherung und Kunstraub spielt hierin eine bedeutende Rolle. Raubkunst markiert darin das enteignete Gut, das symbolokratisch zerstört und dem ursprünglichen Kontext entrissen worden ist. Dann aber geht es auch hier, in Differenz von Entstehungsgeschichte und neuer Bedeutung, Genealogie und Geltung, um die neue Bedeutung, die diese transformierten und dekontextualisierten Werke erhalten haben. Wohin werden sie rekontextualisiert? Eben hier spielt die Differenz der ›Texte‹ die entscheidende Rolle. Ob die Objekte dem Narrativ eines reichen, geltungssüchtigen Diktators einverleibt werden oder dem Museum gemäß der Idee einer ästhetischen Vollenendung der Geschichte, wie dies im Europa der technischen wie subsystemischen Zivilisationen seit dem 19. Jahrhundert entfaltet worden ist, spielt nicht nur eine Rolle, sondern macht den substanziellen Unterschied aus.

Um den Preis der Ontologie: Raubkunst mag aus Kunstraub hervorgegangen sein, aber das ist keine ontologische Qualität, die dem enteigneten Gut wiederum anhaften muss (seinem Objektbestand ›inhäriert‹). Als ästhetisch befreite oder geadelte Weltkunst kehrt sie zwar niemals in die rituelle Immanenz der Lebenspraktiken kollektiver Lebensformen und magischer Mentalitäten zurück. Aber das verwandelte (neu geschaffene) Objekt überlebt in einer anderen Weise, entwickelt eine andere Art von Leben. Eben davon handelt dieses Buch auch: nicht nur von den Verlusten und Kosten der Dekontextualisierung, sondern auch dem Gewinn einer spezifischen Rekontextualisierung. Man muss Kunst nicht mögen,

darf sie auch ablehnen. Aber unbestreitbar sind viele substanzielle Modellierungen des Symbolischen aus ihr in einer Phase hervorgegangen, in welcher eben die Rekontextualisierungen der magischen Rituale als ästhetische Begeisterungsformen zur Transformation (Schärfung, Weitung, Veränderung) der inneren Dynamik der Künste in der modernen Gesellschaft wesentlich beigetragen haben. Ein System, das mit Kunst handelt, historisch seit dem Antiquitätenhandel im England des 18. Jahrhunderts auch als spezifisches Kunsthandeln inauguriert, ein solches System hat genau so viele moralisch divers zu bewertende subsystemische Faktoren wie alle anderen Teilbereiche des Lebens auch. Deshalb muss in der folgenden Abhandlung die Beschreibung der Kostenseite als Raubkunst und gewaltsame Dekontextualisierung immer auch im Hinblick auf die zivilisatorische Valorisierung ästhetischer Formen gelesen werden. Insofern geht es nicht so sehr um ein ›Was‹ im Rekontextualisierungsprozess der bildenden Künste und dem materiellen wie symbolischen Handel und Handeln mit ihr, sondern, mehr noch und vorrangiger, um das ›Wie‹.

1. Moment

Vorab als Exposition:

Thema, Gegenstand, Interesse und Ausrichtung
sowie Profil der Abhandlung

Entweder Ritual oder Kunst, entweder Magie oder Symbol, entweder das unfassbar Numinose oder das selbstbewusste ästhetische Spiel mit Formen? Reicht die Figur des Entweder-oder, ergibt sich zwangsläufig eine Dissonanz unvereinbarer, ja konträr gegeneinanderstehender Ästhetiken? Jedenfalls scheint es tatsächlich so, als ob die ästhetische Wahrnehmung von kultischen Werken, Ritualfetischen in archaischen Lebensformen, diese entscheidend verändert, ›umgebaut‹ hat. Es sieht so aus, als ob sich ein irreversibler Prozess abgespielt habe. Und es scheint auch so zu sein, dass die Transformation der rituellen Kreativität mitsamt ihrer religiösen Bindung und ihrem Transport in den offenen, profanen Raum ästhetischer Kunstbetrachtung unumkehrbar sei. Die kreisende, mythische, archaische Zeit, die solch kraftvolle numinose Werke einmal trug, ist der historischen, dynamischen Zeitform gewichen. Diese hat die Verhältnisse umgewälzt, ›revolutioniert‹. Sie hat historisches Bewusstsein, Brüche, Sprünge, Turbulenzen und Irritationen erzwungen. Damit aber auch eine Sensibilität geschaffen für die Unwiederbringlichkeit des Ephemereren, des je einen und wahren, des immer flüchtigen, des zauberhaft sich entziehenden Moments. So entsteht die intensive ästhetische Erwartung, sich genau solchen Momenten im und als Kunstgenuss hingeben zu können. Auch solches intendiert das Stichwort von den ›dissonanten Ästhetiken‹.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts setzt in den bildenden Künsten eine Aufbruchbewegung ein, die einige Jahrzehnte später zur Auffassung verfestigt wird, Kunst sei einer permanenten Welterfindung verpflichtet, sie müsse jeden Tag eine neue Sprache aushecken, jedenfalls ›unbedingt modern‹ (Arthur Rimbaud) und bedingungslos innovativ sein. Die Praktiken der Kunst werden konzeptuell,



[001] Carl Einstein hat seinem wegweisenden Essay *Negerplastik* (erschienen 1915) über 100 nicht kolorierte Fotografien von Skulpturen und Masken aus Afrika beigelegt. Auf diese Weise wurden die formalen Aspekte plastischen Schaffens visuell betont (zit. n. Einstein 1992, Tafel 44).

Künstler suchen und testen individuelle Entwürfe für neue Welten, Paradiese. Kunst zu ›machen‹ bedingt eine Suche, die ebenso intensiv wie spezifisch kunst- und künstlertheoretisch fundiert wird. Eine der Hauptfragen dabei ist die nach den Ursprüngen des künstlerischen oder, genauer noch, des allgemeinen kreativen Schaffens.

Die Sehnsucht nach einem Archaischen und ›Wilden‹ erweist sich zwangsläufig als Konstruktion eines wiederum Fremden, eines Blicks von außen, der aus dem historischen Verlust heraus umso heftiger die Attraktivität einer Aura ersehnt, die kulturell längst zersetzt worden ist. Gerade deshalb erweist die immer auch belächelte, historisch in triumphierender Weise überwundene religiöse, archaische oder auratische, die animistische oder mythisch-magische Kundigkeit der rituellen Artefakte (ihrer Praktiken, ihrer Werke) eine ästhetische Kraft – gerade im späteren und fremden Reich der Kunst.

Die Autonomie-Bestrebungen der modernen Künste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschreiben sich zudem – neben dem erstmaligen Studium des visuellen Schaffens von Kindern, Geisteskranken und ›Wilden‹ unter Kunstgesichtspunkten – der Suche nach einer archaischen, unverstellten Kreativität. Man wollte sich entschieden von den akademischen Einbindungen der Kunstpraktiken, ihrer Modelle und Methoden befreien, war der akademischen Formung der Kunstausbildung überdrüssig. Es ging um eine selbst begründete, aber auch selbstgenügsame Ästhetik im Sinne einer Erschließung von reizvollen neuen Formen, denen endlich wieder ein ästhetisch intensiver Symbolgehalt entspringen sollte.

Der schroffe Gegensatz zu der bisherigen gebändigten, konventionalisierten Kunst im Rahmen der Zivilisation und ihrer akademischen Disziplinierungsfaktoren ist bemerkenswert. Die experimentierenden Protagonisten verschreiben

sich seit Langem einer Sehnsucht nach dem archaisch Realen einer nicht länger zivilisatorisch verstellten Kreativität und zielen auf eine möglichst grenzenlose Erregung, für die Exotisierung und Unterwerfung eines ›Fremden‹ bedenkenlos in Kauf genommen wurden. Die internen kulturellen Bedingungen der fremden Kunst wurden bewusst ignoriert, skrupellos für eine Erneuerung der eigenen ästhetischen Ausdruckskraft in Dienst genommen.

[002] Die Abbildung bestimmt wesentlich die Wahrnehmung des Objekts. Details werden z.B. vergrößert, wie an dieser Fotografie einer Prunklanze der Tschokwe (aus dem heutigen Angola) zu sehen. Wie sich Darstellungen von und über Kunst aus Afrika entwickelt haben, wird in dieser Abhandlung vor allem Thema des Kapitels ›Vom rituellen Objekt zur Formästhetik der Kunst – Bildstrategien und -operationen in André Malraux' *Univers des Formes*‹ sein (zit. n. Leiris/Delange 1968: 156).



Nicht selten erwiesen sich dabei gerade die vermeintlichen Museums-Stürmer und Bild-Zerstörer als letztlich konservative Bewahrer der westlichen Idee einer unbedingten Vorherrschaft absoluter, wenn auch ›neuer‹ Formen. Die historische Verschiebung von symbolischen Verweisen hin zu einem rein formal gegründeten Ausdruck markiert einen Wandel in der Auffassung der Künste wie auch der sie tragenden Kultur, ihrer Zeichensysteme wie ihrer Institutionen. Die eurozentrische Inszenierung eines ›Universums der Formen‹ im imaginären Museum der Zivilisation (André Malraux) vollendete diese kulturell spezifische Konstruktion der Bildarchive und -schätze als eine dogmatisch Allgemeinheit beanspruchende, Diversität bereinigende ästhetische Maschine.

In der vorliegenden Publikation wird der gesamte Problembestand im Themenkomplex einer zivilisatorischen Annektierung ritueller Kreativität umrissen, besonders durch Nachzeichnen der entscheidenden Verschiebungen in der Kunstsituation seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Die Kunstgeschichte dieser Verschiebung wird erläutert mittels Einbezug von Künstlertheorien, einer ästhetischen Kritik der Avantgardekunst, aber auch der Philosophie des künstlerischen wie, genereller, des kreativen Schaffens.

Die Abhandlung bietet eine kunsttheoretische Kritik der ästhetischen wie der museologischen Vorherrschaftsansprüche der europäischen Zivilisation mit Blick gerade auf verratene und abgewertete, jedenfalls auf vernachlässigte Kunstformen – vorrangig im Verweis auf das andauernde Phänomen der Bild-Welt eines ebenso reichen und lockenden wie gefährdeten und schwierigen Afrika.

Bildnachweis

EINSTEIN, CARL: *Negerplastik*. Berlin [Fannei und Walz] 1992

LEIRIS, MICHEL; JACQUELINE DELANGE: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils, Reihe ›Universum der Kunst‹*. München [Beck] 1968; © Archiv Gallimard



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Plexiglas, Länge: 21,2 cm

2. Moment

Orientierende Fragen an ein Gebiet, Gesichtspunkte zur Erörterung des Gegenstandes

Es sollen hier einige vorbereitende kritische, auch die Methode, das Interesse und die Wahrnehmung des Objektes betreffende Bemerkungen gemacht werden. Sie sind von eher theoretischem Bedacht und dennoch unverzichtbar. Denn gerade in diesem Fall muss der Gesichtspunkt, unter dem ein Gegenstand Gegenstand wird, ausdrücklich benannt werden. Weniger nur gegenüber einem Publikum, dem die Erörterung angeboten, als vielmehr und vor allem in kritischer Selbstwahrnehmung des Autors des Diskurses, der jenem zugemutet wird. Wenn man die Entwicklung vom Ritual zur Kunst und die aktuellen Bedingungen und Beschaffenheit einer in sich selbst ritualisierten Kunst, also von ›Kunst als Ritual‹ betrachtet, dann erweist sich der sachliche Zusammenhang als komplex. Er ist von verschiedenen Aspekten her anzugehen und verändert je nach deren Gewichtung sein Gesicht. Die Entfaltung der verschiedenen Seiten eines Problems läuft hier Gefahr, unschlüssig und unentschieden zu wirken. Zumal wenn man die Themen gar nicht so sehr oder gar exklusiv in ethnografischem Bezug auf die Gegebenheiten einer zum Gegenstand werdenden Kultur betrachtet, sondern zudem und stets auch noch auf dem Hintergrund der Erfahrungen der modernen Künste selbst.

Eine solche Betrachtungsweise definiert den Blickwinkel und prägt die Sicht, weitet hoffentlich zuweilen den Horizont und schränkt ihn, so steht andererseits zu befürchten, manchmal auch ein. Und ist doch unhintergebar, weil die Wahrnehmung der Ästhetik von Ritualkunst ein Effekt der modernen Kunst ist, sich insbesondere den Anstrengungen von westeuropäischen Künstlern verdankt. Woraus sich das Problem ergibt, dass der Gesichtspunkt einer Lebendigkeit ritueller Ästhetik deren Kraft gerade dort sichtbar werden lässt, wo sie die Sprachen der Künste erneuert, was doch weder ihre Intention noch ihre Aufgabe ist und was sie zugleich und entschieden in sich schwächt.



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Blattgold, Steinnuss, Länge: 9,4 cm

3. Moment

Betrachtungen zu Werner Schmalenbachs *Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst* von 1988

Es ist also eine Paradoxie festzustellen und festzuhalten: Als Kunst erscheint, was gerade durch Kunst nicht gefasst, noch nicht einmal bezeichnet werden kann, da es um Inkorporation geht, nicht um Bezeichnung. Wenn Kunst Vitalität im rituellen Handlungszusammenhang inkorporiert, dann wird eine Betrachtung dieser Artefakte ›als Kunst‹ diese Inkorporation niemals mehr erreichen können. Das ist ein Gesichtspunkt, den Werner Schmalenbach in seinem bahnbrechenden Essay über die Ästhetik ›schwarzafrikanischer‹ Kunst nicht substanziell, sondern nur akzidentiell in Betracht gezogen hat (vgl. SCHMALENBACH 1988). Was ihn aber in damals hervorstechender, singulär auffallender Weise interessiert, ist die Wahrnehmung der Artefakte als Kunst, zu der gehört, dass sie im Nachhinein auf diese Inkorporation symbolisch verweist. Die Verschiebung vom Ritual auf Kunst ist also für die Betrachtung konstitutiv. Anders gesagt: Die wahre Eigenschaft der Kunst beweist sich immer nur in ihrem Nachleben, in der Epoche nach dem Verlust des Ritualen. Für Schmalenbach bleibt eine ästhetische Qualität konstant und unberührt von solchen Transpositionen, wie sie hier als bestimmende und verändernde diskutiert werden. Zwar gesteht er, und dies macht unter anderem die Bedeutung seiner Pionierarbeit aus, jederzeit die rituell entscheidende Dimension zu. Aber er meint, es eigne den Werken (Masken, Statuen) eine zweite ontologisch eigenständige Dimension, eben eine ästhetische. Und dies trotz der in vorbildlicher Weise artikulierten Tatsache, dass man mit der Exposition der Artefakte in einer Sphäre der Kunst diese als etwas behandelt, »das es im Denken seiner Schöpfer gar nicht gibt« (SCHMALENBACH 1988: 9). Unbesehen von den Materialien, Gattungen, aber auch der geografischen Verteilung der Lebensformen, die von nomadischer Autarkie bis zur feudalen Kastengesellschaft reichen, sei es stets legitim, die soziologische Differenzierung der zivilisierten Gesellschaften auch dahingehend als irreversibel anzusehen, als die Ausbildung einer museolo-

gischen Sphäre für Künste alle vor-künstlerischen Artefakte zu Recht integriere und zugleich den Herrschaftsanspruch der zivilisatorischen Universalmaschine Kunstmuseum legitimerweise auf alle bekannten und auch die noch nicht bekannten Kulturen als Mechanismus der ästhetischen Wahrnehmungsbestimmung ausdehne – eine Ausdehnung, die nicht relativierbar und nicht modifizierbar sei, sondern die Inkorporation der Aufklärungsidee, von Emanzipation und Fortschritt schlechthin. Und dies trotz der Kritik an Wissenschaften und Künsten durch einen Jean-Jacques Rousseau.



[003] Der Kunsthistoriker Werner Schmalenbach war in den 1950er-Jahren Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover. Zeitgenössische und heutige Ausstellungen von Kunst aus Afrika finden oftmals in ethnografischen Zusammenhängen statt, wie 1958 im Landesmuseum Hannover (Ausstellung *Überseeische Kostbarkeiten in der Völkerkunde-Abteilung*).

Es ist also der Standpunkt des Universal museums der zwei- und der dreidimensionalen Artefakte, der den passionierten Museumsmann Schmalenbach nicht nur auf die Möglichkeit der Betrachtung aller Artefakte ›als‹ Kunst (als ob sie Kunstwerke wären) verweist, sondern ihn offenbar geradezu dazu verpflichtet. Denn der Prozess der Musealisierung sei einer, der erst in der Sphäre der Kunst als ästhetischer Vollendung der Geschichte seinerseits zu einem Abschluss komme. Alles vor und unterhalb dieser Schwelle verbleibe im Rahmen der Kulturen, der Geschichte, der Zeitgeister, der jeweiligen an Präsenzen gebundenen Relativität. Nur die Sphäre der Kunst transgrediere ästhetisch die Geschichte. Und eben deshalb habe sich alles, was unter irgendeinem Gesichtspunkt als herausragende Kreativität zu qualifizieren sei, als Sphäre der Kunst jenseits der Lebendigkeit, außerhalb von Vitalität und Ritualität zu bewahren und zu bewahrheiten. Dieser

zivilisatorische Universalgesichtspunkt markiert das Programm von Schmalenbach. Alle Aufnahme von Werken in ein Museum

»bedeutet stets insofern einen Akt der Entfremdung und Verfälschung, als der Künstler mit seiner Schöpfung eine – äußere oder innere – Absicht verfolgte, die sich in den Museumsräumen nicht erfüllt: hier ist »nur« der Kunst-Wert relevant, den man, losgelöst von allen sonstigen Implikationen, dem Werk beimißt. Wäre dies anders, dann müßten wir die Werke der gesamten Kulturgeschichte in ihrem jeweiligen geschichtlichen Milieu vorführen und die Kunstmuseen hätten sich – historisch korrekt – als Geschichtsmuseen zu verstehen – ein Schritt zurück in das Denken des neunzehnten Jahrhunderts« (SCHMALENBACH 1988: 10).

Die Isolation der Kunst sei aber unumkehrbar, evident und jedem anderen, auch dem außerrituellen Kontext ohne Minderung und Beeinträchtigung zugänglich. Nämlich kraft der Tatsache ihres Werk-Seins, das dann eben auch ein Kunstwerk-Sein sein könne. Diese ästhetische Qualität sei unabhängig von der rituellen Einbindung in den Werken immer enthalten, gehe von ihnen aus, sei ihnen also auch identisch von jedem entsprechend Sensiblen zu entnehmen. Schmalenbach argumentiert gänzlich innerhalb der westeuropäischen Ästhetiktradition, nämlich bezüglich einer humanistisch-moralisch belehrten Sphäre des sinnlichen Erkennens kraft ästhetischen Formerlebens, das – gänzlich und später kanonisch kantianisch – auf eine Architektur der Urteile und des Urteilens bezogen ist, also kognitiv ausgerichtet bleibt.

Erst Nietzsches tanzender Gott und die dionysische Deregulierung/Korrektur der hermeneutischen Diskurskontrolle, erst die Selbsterregung in und mittels einer physiologischen Leibästhetik bei den Dissidenten des ausgehenden 19. Jahrhunderts werden ein Bewusstsein erschließen, dass es sinnlich-ästhetische Konstanz in der epistemischen Weise der philosophischen Ästhetik nicht gibt, sondern dass die Künste, gerade auch die bildenden, in die Musikalität und Ritualität des körperlichen Erlebens bis hin zu Trance und Rauscherleben eingebunden sind, wie der vorzügliche und für die Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus bahnbrechende Film von Jean Rouch *Les maîtres fous* von 1955 gezeigt hat. Der Film zeigt die Zeremonien der »Hauka«, einer religiösen Sekte in Westafrika, die sich seit den 1920er-Jahren entwickelte. Ihre Mitglieder waren ursprünglich bäuerliche Migranten aus Nigeria, die nach Ghana, oft in die Stadt Accra, kamen, wo sie als Minen- oder Fabrikarbeiter arbeiteten. Etwa 30.000 Mitglieder zählte die Sekte. Jean Rouch kam während eines Aufenthaltes in Accra mit einigen der Hauka in Kontakt und wurde gefragt, ob er bereit sei, das jährliche Ritual zu filmen, das einige Stunden Reise von der Stadt entfernt durchgeführt wurde. In diesem Ritual ging es um das Erreichen der Trance, durch die eine kultische Besetzung eigener Identität durch die Mächte der Kolonisatoren, feindlicher

Autoritäten und Götter möglich war. Es wurden zuweilen auch islamische Heilige in die Trance-Kulte integriert. In diesen Kulturen erlangten die Besessenen Auskünfte und Informationen über den Umgang mit den fremden, überlegenen, bedrohlichen Mächten. Natürlich ging es darin auch um Heilsversprechen, Erlösung, Befreiung. Für die Dauer eines Tages, des Tages der Zeremonie nämlich, wurden die Unterworfenen zu den Mächtigen. Die französische Kolonialmacht unterdrückte die Hauka in Nigeria, ebenso wie die Engländer, die Ghana seit 1935 verwalteten. Deshalb führten die Hauka-Priester die Zeremonien heimlich durch. Jean Rouchs Film wurde von der Kolonialregierung verboten. 1957 kehrten viele Hauka nach Nigeria zurück, das 1960 politische Unabhängigkeit errang. Insofern stellt der Film von Rouch ein letztes Zeugnis der Geschichte der Hauka-Sekte dar. Rouch zeigt das Verstörende der Trance in einer ebenso verstörend wirkenden Direktheit. Der Film wirkte unter anderem im Theater von Jean Genet und Peter Brook nach. Man kann aus dieser Perspektive davon ausgehen, dass ›stumme‹ und ›bewegungslose‹ Artefakte zentral und unverzichtbar in Zeremonien und Trance-Rituale eingebunden waren – ein Thema, das Werner Schmalenbach immer wieder beschäftigt.



[004] Einige Jahre nach *Negerplastik* veröffentlichte Carl Einstein die *Afrikanische Plastik*. Einige Objekte sind nur ausschnittsweise dargestellt, wie dieser Messergriff (Bakongo, Grifflänge 10 cm) aus der Sammlung Dr. Brinkmann, Berlin (zit. n. Einstein o.J., Tafel 41).

Er setzt, zwar problematisierend im Gestus, aber doch eindeutig und überaus entschieden in der Antwort, darauf, dass wir uns die Freiheit herausnehmen, handwerkliche Produktion zum Beispiel ›schwarzafrikanischer‹ Provenienz »als ›Kunst‹ zu behandeln, als etwas also, das es in diesen Gesellschaften nicht einmal dem Namen nach gibt« (SCHMALENBACH 1988: 10). Es ist das moderne Verständnis, also die zivilisatorische Konzeption, welche die vordem autarken kulturellen Kontexte auflöst und die Kunst ›Schwarzafrikas‹, aber auch des präkolumbianischen Lateinamerika oder der frühen Hochkulturen zur ›Kunst‹ erklärt und wohl auch verklärt. Das betrifft aber nicht nur den materiellen Bestand der Werke oder die Durchsetzung einer Archiv- oder Sammlerpolitik. Es betrifft auch die Ordnungen des Geschmacks, die Standards der Bewertung, die ästhetischen Normsetzungen der ›titres de culture‹ im Umgang mit den nun dekontextualisierten und veränderten Lebensweisen. Wir würden die Kunst der ›Naturvölker‹ mittlerweile nicht nur als Kunst deklarieren und sammeln, sondern auch darauf bestehen, dass wir eine scharfe Trennung vollziehen zwischen der ästhetischen Ausdruckskraft als einer autonomen Kategorie und den folkloristischen, ethnischen Spezifitäten der Einbindung der Werke in kulturelle Kontexte, die uns im ästhetischen Feld überhaupt nicht interessieren. Ja, wir, so Schmalenbach, hegen eine Abneigung gegen Präsentationen, in denen »die künstlerischen Erzeugnisse mit allem übrigen ethnographischen Material vermengt sind« (SCHMALENBACH 1988: 11). Schmalenbach gibt hier zweifellos eine eingeschliffene Erwartung wieder. Diese ist aber geschaffen worden und keineswegs ›natürlich‹ oder direkter Ausdruck einer normativ evidenten Ästhetik. Mit Roland Barthes: Es handelt sich um eine klassische Mystifikation oder Mythologie, die Sinn auf Form verschiebt und Geschichte durch behauptete ›Natürlichkeit‹, also Lebendigkeit durch ein Zeichensystem substituiert (vgl. BARTHES 1964). Man hat die Sammlungen in solcher Weise erst konzeptuell vor- und aufbereitet. Und Schmalenbach nennt selbst ein Kriterium, dessen Tragweite ihm aber nicht klar zu sein scheint oder vielleicht auch einfach nicht willkommen ist: das aus der europäischen Kunstgeschichte herstammende Ideal der Skulptur dominiere, weshalb Figuren per se dem Kunstanspruch näher stünden als das flächige Ornament und überhaupt alles, was in der Gebrauchsfunktion dem Ornamentalen verpflichtet sei. Aber diese Auffassung des Ornamentalen ist selbst Produkt einer Zuschreibungsstrategie, die die Gebrauchsgüter und ihre kulturelle Verwendung vom ästhetischen Schein der schön inkorporierten Ideen trennt, wie dies seit Hegels kanonischem Eurozentrismus die Museen der Künste faktisch entscheidend geprägt hat.

Wenn aber nur die Selbstverständlichkeit, die am Umgang mit dekontextualisierten Artefakten der frühen Hochkulturen erlernt worden ist, die Evidenz

der Kunst als Zuschreibung auch der Ritualwerke sichert, dann bewegen wir uns in einem situativ argumentierbaren Gelände, das man keineswegs so bewerten muss wie Schmalenbach das, als Museumsmann gewiss mit Recht *pro domo*, tut. Wenn man etwas als ›Kunst‹ entdeckt, das keine ist, man aber darauf besteht, dass es eine solche zu sein habe, dann handelt es sich bei der ästhetischen Validierung um eine herrschaftstechnische Anwendung der universal beanspruchten und eingeschliffenen autokratischen Standards einer eigenen Kultur, es geht dann nicht um Qualitäten, sondern um die Durchsetzung der normativen Kraft eines angestrebten Faktischen. Aus dieser Argumentation verschwindet deshalb gänzlich der Begriff des Rituals. Die zu Werken erstarrten, geronnenen, mortifizierten, im Grunde aber flüssigen und fließenden Handlungen werden als solche nicht mehr erkannt: Trance, Liturgie, Ekstase, kollektiv hybridisierte religiöse Festtechniken werden aus den Werken verbannt, zum Verschwinden gebracht. Dies erweist sich als ein methodisches Problem und eines, das man mit den beispielgebenden und prägenden Erkenntnisinteressen, also auch den selektiven Ausblendungen, in Zusammenhang bringen kann. Man kann die Dinge so sehen, wie Schmalenbach dies tut, zumal wenn man sein verständliches Engagement als Museumsmann in Betracht zieht. Man kann aber auch darauf bestehen, kritische Betrachtungen zum Absolutheitsanspruch des europäischen frühzeitlichen Werkbegriffs zu entwickeln, die genauso berechtigt sind. Es gibt hier keinen absoluten Standpunkt evidenter Wahrheiten, sondern nur den Prozess eines argumentativen Streits und Widerstreits.

Artefakte sind Effekte des Diskurses der Museologie. Und Schmalenbach lässt wenig Zweifel aufkommen, dass sich der museologische Diskurs nicht nur nicht auf den ethnologischen stützt, sondern diesen zum Widerpart hat. Denn die ästhetischen Ansprüche der künstlerisch betrachteten Ausdrucksformen seit Carl Einsteins ›Negerplastik‹ von 1915 stehen konträr zu den ethnologischen Interessen, Gepflogenheiten, Überzeugungen. Das ästhetische Interesse sei abstrahierend, universalistisch und unbedingt, das ethnologische Forschungsprogramm beziehe sich dagegen auf spezialisierte und kontextspezifische Erkenntnisse. Zwar sei die unerhörte Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksformen unbestreitbar, aber eben deshalb verliere man leicht und schnell den nötigen Mut zur Generalisierung, »zumal die Ethnologie, seit sie in den vergangenen Jahrzehnten eine immer intensivere Detailforschung betreibt, allen Generalisierungen skeptisch gegenübersteht und nur noch auf Feldforschung gestützte Spezialkenntnisse gelten lassen will« (SCHMALENBACH 1988: 11).

Schmalenbachs definitorisches Interesse ist aber ein anderes. Er will eine künstlerische Gemeinsamkeit ausmachen. Das spezifisch Afrikanische dieses Kontinents

wird eingeschränkt auf die figurale Holzplastik ›Schwarzafrikas‹. Und für diese behauptet Schmalenbach einheitliche Definierbarkeit eines künstlerischen Ausdruckswillens. Das ist aber nur *ein* Kriterium, das zweite ist das übliche, notorisch eingeschliffene einer stilrhetorischen Diskursmechanik, die ein ›Abstraktives‹ einem ›Naturalistischen‹ entgegensetzt. Es wird also operativ, semiotisch und territorial-klassifikatorisch der Gegenstandsbereich so stark eingeschränkt, dass und bis sich eine einheitliche Empirie modellieren, ein einheitlicher Korpus des Empirischen durch ein kohärentes Vokabular konstruieren lässt. Naturalismus und Abstraktion, das ›Geometrische‹ und ein ›Rundplastisches‹ begleiten den restlichen Diskurs Schmalenbachs (vgl. SCHMALENBACH 1988: 12ff.). Man muss sich aber, auch bei Schmalenbach, verdeutlichen, dass die Rede von der Tendenz zum Naturalismus oder zur Abstraktion einige seit Jahrzehnten bekannte wahrnehmungspsychologische Forschungen ignoriert. Sie haben es mit dem Gestalt- und dem Schemabegriff zu tun, und die einschlägigen Autoren sind alle von der Gestaltpsychologie geprägt (vgl. ARNHEIM 1978), wenn auch James J. Gibson und Jean Piaget (vgl. GIBSON 1973 und 1982; PIAGET/INHELDER 1979) zudem von der kybernetischen Logistik/Simulationstheorie und der Biologie geprägt sind. Der Schemabegriff von Jean Piaget ist gegenüber solchen ontologisch starren Designationen dynamisch und handlungsbezogen. Er verfährt operativ-sequenziell, wobei die Abfolge der Schematisierungen zugleich einen je dynamisch aktualisierenden, retrospektiv wirksamen flexiblen Umbau und eine Gesamtbalancierung der bisherigen Schemaleistungen impliziert.

Es geht also gar nicht um das Verhältnis von Abstraktion und/oder versus Naturalismus, da dies nur prozessuale Nuancierungen und Akzente in einem flexiblen Prozess darstellt, aber keineswegs den End- oder Extrempol (vgl. PIAGET 1976). Ähnlich wie in der Sprachtheorie von Louis Hjelmslev treten auch hier aktuelle Aspekte mit strukturellen Faktoren dynamisch zusammen, ohne dass der Ausdruck in eine Substanz und eine akzidentielle Gestalt geschieden werden könnte (vgl. HJELMSLEV 1968 und 1974). Die diversen Aspekte treten zu jeweiligen Einheiten je aktual und spezifisch zusammen. All dies hätte man wissen können, aber in der Kunstgeschichte will man bis heute generell von solchen Errungenschaften nichts wissen, emphatisierte, ja strapazierte Diskurse wie Bildwissenschaft und Bildtheorie hin oder her (vgl. dagegen RECK 2007).

Offenkundig misstraut Schmalenbach dem stilrhetorischen und formalästhetischen Kriterienvokabular, wenn er fragt, ob sich denn nicht auch auf der funktionalen Ebene eine Einheit der Kunst hinter den unterschiedlichen Gebrauchsweisen ausmachen lasse. Natürlich leugnet Schmalenbach in seiner – es ist noch einmal festzuhalten –, für die damalige Zeit außergewöhnlich differen-

zierten und innovativen Abhandlung keineswegs den entscheidenden Eigenwert des Magischen, Ritualen und Religiösen. Aber das formale Vokabular führt ihn zur autonomen Sphäre des Ästhetischen, das davon abhängt, dass die rituellen Werke nur noch als Kunstwerke gelten und dementsprechend als solche identifiziert werden sollen.

Schmalenbachs Abhandlung ist auch deshalb bemerkenswert, weil in ihr der Unterschied von Inkorporation und Repräsentation erkenntnisbestimmend ist. Es werde keine Götterwelt abgebildet, es gebe überhaupt kein Abbild oder keine Repräsentation. Vielmehr sei Sinn und Zweck der Kunst Afrikas, »zur Sicherung des Lebens unmittelbar Wirkung auszuüben« (SCHMALENBACH 1988: 15). Es geht also nicht um Ähnlichkeit oder Denotation, sondern um Präsenz oder Kopräsenz von magischen Kräften und Mächten mit und in der Figuration. Dieser Typus der Kunst ist in der Neuzeit verschwunden, genauer, es sind von ihr nur Relikte übriggeblieben. Diese beschreibt beispielsweise der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg (vgl. WARBURG 1980 und 1998) als das heidnische Nachleben der Antike, für welche die Reaktivierung von Pathosformeln typisch ist. Baxandall (1977), Berenson (1952) oder Antal (1958) haben denselben Sachverhalt in anderer Hinsicht gewürdigt, sowohl in Bezug auf die soziale Differenzierung, wie auch bezüglich einer zunehmend selbstreferenziell werdenden Mediosphäre autonomisierter Illusionskunst.

Die Resakralisierung der bildenden Kunst im Italien der Renaissance ist nur vordergründig paradox und eine Folge der Profanisierung der Bildfunktionen, die von magischer Inkorporation auf semiotisch konventionalisierte Repräsentation umgestellt werden. Aus dem Verdacht, es könne bei der banalen Visualisierung von repräsentierenden Illusionen nicht mehr um die Macht der kosmisch ermächtigten Bildlichkeit gehen, entsteht eine neue hermetische Suggestion für verborgene Sinnschichten der Bilder, die wenig später in manieristischen Ekstasen und anamorphotischen Geheimbildern, eigentlichen Kryptographien der schöpferischen Natur artikuliert werden. »Präsenz und reale Wirksamkeit supranaturalen Wesen und Kräfte« (SCHMALENBACH 1988: 5) bleiben spirituelle Dimensionen der Bilder, aber sie erscheinen semiotisch gebrochen, symbolisch gebändigt und referentiell aufgeschoben. Es werde ein Weniges vom Etwas dessen in der ›rein‹ künstlerischen Wirkung bewahrt, was vordem numinose Wirklichkeit, innewohnende Potenz, inkorporierte Vitalität gewesen sei.

Schmalenbachs Faszination ist gut nachvollziehbar: Es ist gerade die vollkommen auf numinose, magische, dämonische, spirituelle, kosmische, kurzum: transzendente Inkorporation ausgerichtete schöpferische Tätigkeit, die Werke von größter künstlerischer Suggestivität erzeugt. Dass dies im 20. Jahrhundert so deutlich sichtbar wird, wundert nicht, denn seit dem 19. Jahrhundert wird

die numinose Kraft der westeuropäischen Kunst als Binnendifferenzierung des Zivilisationsprozesses immer schwächer. Wenn sich Kunst auf Spirituelles bezieht, ist das Folge eines idiosynkratischen Symbolismus, einer individuellen, nicht selten emphatischen und verzweifelten Suche nach einem Numinosen, das kulturell mittlerweile jedoch vollkommen abgewertet ist. Kein Wunder also, dass es die aus der Akademie ausscherenden Künstler sind, die am Beginn des 20. Jahrhunderts diese Suggestivität wieder entdecken oder, genauer gesagt, als bannend und unvermeidlich erfahren und feiern.

Dennoch bleibt diese Entdeckung eine gebrochene und vermittelnde. Es führt kein Weg mehr von den ästhetischen Repräsentationen in die magischen Inkorporationen, außer bei seltenen, dem Numinosen zugänglichen, sich ihm aber, individualisiert und einsam, hilf- wie restlos ausliefernden Künstlern wie solchen der ›art brut‹ oder eines Antonin Artaud. Der Rationalisierungsprozess, der ein anästhesierender Immunisierungsvorgang gegen die magischen Wirkungen im Ausmaß der Ästhetisierung der Kunstfunktionen ist, ist weder umkehr- noch vermeidbar. Er ist aber auch individuell überhaupt nicht zu steuern. »Da wir gegen die ›Kräfte‹, die für die Menschen in Afrika Realität besitzen, immun sind, muß eine solche Art der Suggestivität, die andere Kunst nicht besitzt, rationalisierbar sein« (SCHMALENBACH 1988: 15). Die kunstgeschichtliche Valorisierung der Ritualartefakte als ästhetische Kunstwerke in der Sphäre des Museums folgt also ganz den Erkenntnisstrategien und Überzeugungen eines Sigmund Freud bezüglich der archaischen Relikte in der Dialektik einer Aufklärung, die keinen Weg mehr findet zu den religiös bannenden Inkorporationen, sondern diese nur als kontrafaktische, einzig situativ stimmige Widerstandsobjekte eines durcharbeitenden Übertragungsvorgangs gelten lässt.

Die magische Inkorporation konstituiert jedoch immer auch eine homologe Funktion der geschnitzten Holzstatuen aus der Sicht Schmalenbachs. Er vergleicht sie mit ägyptischen und mittelalterlich-europäischen Werken. Nicht zufälligerweise stellt Schmalenbach seine Abhandlung unter die Leitbegriffe ›Kraft‹ und ›Maß‹, die seit Langem bestimmende Kategorien eines Dekorums, einer Rhetorik, aber auch einer Philosophie von Stoff (Energie) und Form (Maß, Proportion) sind. Dabei wird die afrikanische Eigenheit der ursprünglichen Präsenz von Kräften nun zu einem ästhetischen Maßverhältnis des Werkes umgeschrieben. Die Eigenheit des Afrikanischen wird darin so bestimmt: »Afrikanische Plastiken sind niemals Menschenbilder aus Holz, und zwar unabhängig davon, daß sie – wenn auch in menschlicher Gestalt – anderes als Menschen darstellen. Es sind Holzkörper, geschnitzt nach Analogie des menschlichen Körpers« (SCHMALENBACH 1988: 16). Es erscheint also die eigene Stofflichkeit als Formursache des Materiel-



[005] Aktuelle Präsentationen setzen Skulpturen aus Afrika oftmals wie in einer Black Box ins Licht, hier eine Maske der westafrikanischen Mumuye (Holz, Nigeria, 20. Jh.) aus der Datenbank des damaligen Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie in Paris. Die Geschichte dieser Zurschaustellungen wird immer wieder Thema dieser Abhandlung sein (zit. n. Fall/Pivin 2002: 39).

len selbst – eine pantheistische Überzeugung, die wir aus den arabischen Philosophien und auch von Giordano Bruno her kennen, eine Auffassung, welche die materialistische Linie der Aristoteles-Rezeption und die Einheit der Form- wie der Zweckursachen inmitten und als intrinsische Eigenschaft der schöpferisch tätigen Materie bezeichnet (vgl. BLOCH 1963). Die repräsentierende Formalität des erscheinenden Ästhetischen wird also als eine Eigenschaft der spiritualisierten Materie behandelt – das ist ein letzter Nachklang der magischen Implikationen des Artefaktkonzepts in der dieses transformierenden Kunstsphäre.

Also wären zu guter Letzt doch wieder die dämonischen und numinosen Kräfte auch ästhetisch wirksam. Es lebt ein Stück Identität im nach-magischen Referenz-Bezug auf und nach. Schmalenbach redet hier von der weiterlebenden Wachstumskraft des Holzes. Es sei unstrittig, »daß die Vorstellung lebendiger, wirkender Kräfte sich immer mit dem Holz verbindet, und daß diese Kräfte durch das, was der afrikanische Schnitzer aus seinem lebendigen Werkstoff anfertigt, nicht verloren gehen. Sie gehen auch für uns ›Ungläubige‹ nicht verloren, sondern bilden ein wesentliches Element der ästhetischen Wirkung« (SCHMALENBACH 1988: 17). Die Vorstellung von in aller Natur, besonders Bäumen und Hölzern wirksamen Kräften habe in solchen archaischen, tribalistisch-rituellen Gemeinschaften allgemeine Geltung, »gleich ob wir uns dabei so unscharfer

Begriffe wie Animismus, Animatismus, Vitalismus, Dynamismus bedienen« (SCHMALENBACH 1988: 17).

Bleibendes Verdienst von Schmalenbachs Abhandlung ist, dass er bipolar die ästhetischen wie die numinosen Faktoren gelten lässt. Aber es kann ihm – und das markiert die historische Grenze seiner Argumentation, wiewohl er solches gar nicht intendiert – nicht gelingen, diese Polarität aufzulösen oder in einem Dritten aufzuheben. Es gehe deshalb in der afrikanischen Kunst immer um eine »Dialektik von Potenz und Darstellung, von Verkörperung und Abbild« (SCHMALENBACH 1988: 18). Nun sind diese Begriffe, streng besehen, erkenntnistheoretisch unhaltbar, wie unter anderem Nelson Goodman im Kapitel über Realismus und Ähnlichkeit in seinem Buch *Languages of Art* gezeigt hat (vgl. GOODMAN 1995). Und mit Piaget kann man plausibel argumentieren, dass es Abbilder nicht gibt, weil jeder Prozess einer mimetischen Assimilation stets ein Akt der Transformation ist, diesen bedingt oder voraussetzt. Verkörperung und Abbild sind also Hilfsbegriffe, die verschiedene Aspekte einer Bezugnahme thematisieren, die den Konflikt des Ästhetischen mit dem Numinosen gar nicht betreffen, da dessen Gültigkeit von den sozialen Gebrauchsformen, den Konventionen und Regeln einer Lebensgemeinschaft, kurzum den Encodierungen einer dogmatisch ritualisierten Lebensform abhängen.

So postuliert Schmalenbach, ohne dafür empirische Nachweise zu erbringen, insgesamt eine genuine ästhetische Sphäre afrikanischer Kunst, die er formalisiert beschreibt in Begriffen wie »Prinzip der Volumentrennung«, »Abstraktion«, »Realismus«, Ruhe-Unruhe-Dialektik, »plastische Klarheit«, »Standfestigkeit« u. dgl. m. (vgl. SCHMALENBACH 1988: 23f.). Mit diesen Formalien entsteht eine Größe, die davor schützen soll, die Bedeutung der Werke im Ritualen (eher Magischen denn Denotativen) zu erblicken. Zwar bestehen die vielfältigen religiösen und mythologischen Inhalte, »die zwar für die einzelnen Figuren und Maskentypen bedeutsam sind, für die Ästhetik der afrikanischen Kunst hingegen kein konstituierendes Element bilden« (SCHMALENBACH 1988: 18). Damit wird der Akt der Verkörperung ästhetiktheoretisch weniger erklärt als vielmehr in schlichter Weise zum Verschwinden gebracht – ein Taschenspielertrick, denn selbstverständlich kommt es bei Ritualwerken ausschließlich auf Verkörperung der numinos-magischen Kräfte an und auf sonst nichts. Die taktile Materialität der Anmutungsästhetik des bearbeiteten Holzes ist hierfür kein Ersatz und bildet keinen Nachklang, sondern stellt eine veritable Profanierungsfigur dar. Auch wenn die Kritik an der naturalistischen Suggestivität des individuellen Porträts plausibel bleibt, wirkt die Annahme, dass es keine Bildnisse geben könne in einer so alten und archaischen Kunst – selbst in Benin, für das doch gerade

Alisa LaGamma den Nachweis just individueller Helden- und Herrscherporträts erbracht hat (vgl. LAGAMMA 2012) – als Reflex kunstgeschichtlicher Theoriebildung. Schmalenbach verweist in diesem Zusammenhang signifikanterweise auf die Konzeption des Individualismus im Renaissancebild von, mit und seit Jakob Burckhardt. Der Spiegel der Persönlichkeit, Fragen der Genauigkeit, von Symmetrie und Proportion, Serialisierung und Individualisierung wirken hier empirisch gerade in der regionalen Differenzierung so vielfältig, dass es scheint, dass dafür gar keine verallgemeinerbare Theorie mehr begründet werden kann.

Zwar erörtert Schmalenbach einen Typus von schöpferischem Selbstbewusstsein der archaischen Künstler, der in keinem, auch nicht dem naturalistischen Stilideal zu einem evidenten Ziel und Ende kommt. Aber die individuelle Unabhängigkeit ist doch wesentlich nur eine Variation in »Abhängigkeit von vorgegebenen Formen und Typen« (SCHMALENBACH 1988: 26). Die Freiheit oder Kühnheit des Künstlers sei in »Schwarzafrika« konzeptuell begrenzt, in Europa prinzipiell der individuellen Willkür und Grenzenlosigkeit unterworfen. »Freiheit von der Natur heißt hier vor allem Freiheit der Form, und diese ist eben nicht individuelle Freiheit, denn das formale Konzept steht fest [...]. Gerade weil der Spielraum für künstlerische Entscheidungen so eng ist, erscheinen die Ausdruckskraft, die Schönheit, die Noblesse, der Zauber einzelner plastischer Arbeiten umso unerklärlicher« (SCHMALENBACH 1988: 26f.). Letztlich begeistert also zum Beispiel Picassos entfesselte Willkür, die künstlerisch auch Problematisches und Wertloses hervorgebracht hat, prinzipiell doch mehr als die vergleichende Empirie der ethnologischen Funktionen. Allerdings lassen sich die Meisterwerke der ästhetisch ungewerteten »schwarzafrikanischen« Skulptur mühelos in dieses Reich der Freiheit integrieren. Aber dies erst, nachdem die Ritualwerke den numinosen Kosmos endgültig verlassen haben.

Schmalenbachs weitere Differenzierung von plastischem Körper als Modus der Verkörperung gegenüber der Fläche als Modus der Realisierung von Inhaltsdarstellungen erweist sich allerdings bei genauerem Zusehen als so tentativ und brüchig wie die ästhetischen Wertigkeiten der Position, des Stellungsspiels der Extremitäten, wie überhaupt der ausdruckspsychologisch so problematischen Bezeichnung eines »Ruhenden« versus eines »Dynamischen« innerhalb einer »Ambivalenz von Ruhe und Unruhe« (SCHMALENBACH 1988: 20). Der Körper bleibe niemals seiner »organischen Funktionalität überlassen [...] es herrscht nicht Kontinuität, es herrscht Diskontinuität« (SCHMALENBACH 1988: 23). Mit Hilfe der Wiedergabe folgender längeren Passage soll die Kernargumentation Schmalenbachs im genuin auktorialen Wortlaut deutlich gemacht werden:

»Man muß die Frage stellen, ob die Ästhetik der Masken in Afrika eine grundsätzlich andere ist als die der Figuren. Die meisten Autoren scheinen dies anzunehmen, indem

sie darauf hinweisen, daß man die Masken von der Kostümierung, aber auch von der Bewegung des Tanzes und von der Musik, also von einer Art ›Gesamtkunstwerk‹, nicht trennen darf, wenn man ihnen gerecht werden will. Ist dies aber wirklich so? Daß die Masken ein Teil von alledem sind, zumindest während des Zeremoniells – außerhalb dessen sie ohnehin nicht in Erscheinung treten –, ist unbestreitbar. Dennoch sind auch sie Gegenstände in sich selbst, die als solche hergestellt werden und als solche, losgelöst von allem übrigen, selbstverständlich ihre ›Ästhetik‹ haben. Der Schnitzer hat sein Schnitzwerk in der Hand und gestaltet es nach den vorgegebenen Regeln, gleich ob es eine Figur oder eine Maske ist, die er anfertigt, und gleich ob es sich bei beidem um ein und denselben Schnitzer handelt oder nicht. Hinzu kommt unsere – legitime – Sicht der Dinge, aus der wir nicht nur die Masken, sondern schlechthin alles, was wir als Kunstwerk ansehen, aus seinem Environment herauslösen. Aus dieser Sicht ist auch die Maske ein ästhetisches Objekt, das – auch ohne getragen oder benutzt zu werden – seine Form, seinen Ausdruck, seine Schönheit, seine Kraft – kurz: seinen ästhetischen Wert besitzt. Wir neigen sogar dazu, diese Qualitäten klarer zu erkennen, wenn das Maskenkostüm und alles sonstige Zubehör fehlt. Die Masken sind für uns nichts anderes als die Figuren, nämlich künstlerische Gegenstände, was zwar nicht ihrer Gebrauchsweise, aber immerhin ihrer Herstellungsweise entspricht. Verfälscht wird also lediglich die Art ihrer Verwendung, nicht aber ihre plastische Gestalt. Wir berauben die – in sich selbst durchaus statischen – Masken, wenn wir sie von ihrer Verwendung trennen, nur des Kontrastes zur Dynamik des Zeremoniells; wir werden aber sowohl ihrer plastischen Form gerecht als auch ihrem Ausdruck, in welchem sich – nicht anders als bei den Figuren – die Ruhe mit der ›investierten‹ Unruhe verbindet« (SCHMALENBACH 1988: 21).

Man sieht also: Die ästhetische Theorie der Ritual- als Kunstwerke setzt nicht nur deren vielfältig eingebettete Transformation voraus. Sie behilft sich mit einer Theorie der Doppelung der Dinge, Objekte, Werte. Dieselben Werke verweisen weiterhin auf die liturgische Hybridität der Gattungen, Stoffe und Funktionen. Aber zugleich handelt es sich immer um Werke, die genau davon isoliert, ja abgetrennt werden können und die als genuin ästhetische übrig bleiben und genau so wirklich sind wie vordem als rituell-magisch wirksame. Das ist eine einfache theoretische Annahme, die man künftig mit einer ›gedoppelten Ontologie der Ritual- als Kunstwerke‹ wird bezeichnen können. Es handelt sich um eine durch und durch theoretische Konstruktion, keinen empirischen Sachverhalt. Aber natürlich steht der ›Ausdruck‹ für anderes, von dem er nicht isolierbar ist. Wir werden später im Kapitel »Zur Exemplarik der Ausstellung ›Fabrik der Bilder‹ im Musée des Arts premiers, Quai Branly, Paris 2011« über Philippe Descolas Demonstration der vier Akte und Bereiche des Bilderschöpfens in der menschheitsgeschichtlichen ›Fabrik der Bilder‹ feststellen, dass physische und moralische Kontinuitäten

und Diskontinuitäten in wechselseitiger Akzentuierung und Verschränkung in allen Artefakten lebendig sind, es also eine Ebene gibt, die keinerlei gedoppelte Ontologie und damit Entscheidung des Unentscheidbaren zwischen den Ritualwerken und den ästhetischen Werten erzwingt. Dies kann vielmehr ambivalent in der Schwebelage gehalten werden, ist situativ und konstellativ verknüpft.

Was hier als Ausdruck Ruhe und Unruhe vereinen soll, ist der universale Mechanismus der Beschreibung von ›Aisthesis‹ als einer Praktik des Poetischen und Mimetischen. Nelson Goodman nennt die bei Schmalenbach ontologisch aufgeladenen Größen ganz einfach »verschiedene Zustände in einer Funktion der Exemplifizierungen« (vgl. RECK 2007). Wenn ›Ästhetik‹ nur eine ontologische Qualität oder ein Resultat funktionaler De- und Rekontextualisierung wäre, also einen Wechsel von Attributen und Aspekten im Prozess der Bezeichnung wiedergibt, dann verbleibt die Beschreibung innerhalb einer theoretischen Ambivalenz, die eigentlich gar nicht nötig ist, wenn man die Doppelkraft der Inkorporation und Repräsentation von moralischen und physikalischen Funktionen als einen universalen Mechanismus betrachtet (vgl. DESCOLA 2011 und dazu RECK 2012d). Nur würde Schmalenbach, wenn er denn könnte, dies wahrscheinlich als eine typische ethnologische Konstruktion betrachten, die die ästhetischen Binnenvaleurs des empfindenden, künstlerisch sensibilisierten Subjektes nicht erschöpfend zu berücksichtigen vermag.



[006] Marcel Griaule und Michel Leiris forschten aus kunstgeschichtlichem Interesse zu den Masken der Dogon (Mali). Die Publikation beinhaltet Fotografien der Masken in Aktion. Im später folgenden Kapitel zu Michel Leiris wird die Geschichte dieser Forschungen und Visualisierungen thematisiert (zit. n. Griaule/Leiris 1980, Abb. 9).

Die Behauptung, der Übergang zwischen Kunstwerk und Kultwert sei ein fließender, ist offensichtlich dem Unbehagen an der gedoppelten Ontologie geschuldet. Denn auch bei Schmalenbach herrscht ein abrupter Hiatus, ein Abbruch oder Abgrund zwischen den Sphären der rituellen Artefakte und den ästhetisch betrachteten Kunstwerken. Es ist ja eben die divergierende Betrachtung, die diese divergenten Sphären schafft, die keine Empirie zusammenbringen kann, weil die zivilisatorische Maschine des ja nicht selten auch durch kolonialistische Raubzüge aufgefüllten Museums eine geschichtsphilosophische Suprematie von Gesellschaftsformen beansprucht, der gegenüber das Archaische immer ein Unterlegenes, Nachgeordnetes und Ausgebeutetes bleibt, ganz unabhängig davon, dass die im Zeichen der Kunst neu geschaffene Sphäre eines Formalästhetischen in sich ja wirksam und plausibel weiter wirkt. Nur eben mit dem intrinsischen Bestand des Archaischen oder Rituellen rein gar nichts zu tun hat. Es ist das auseinander brechende Getriebe der Zeit, das diese gedoppelte Ontologie erzeugt. Die mythische Kreiszeit und die historisch-revolutionäre, Irreversibles erzwingende Zeitform schließen einander aus und brechen im Übrigen auch in Westeuropa genau dann auseinander, als die Künstler im 19. Jahrhundert die Erfahrung einer vollkommenen Marginalisierung und Profanierung ihrer spirituellen und metaphysischen künstlerischen Interessen machen (vgl. KAEMPFER 1991 und 1994).



Marc: Hund, Fuchs und Katze

[007] Auch Franz Marc hat sich mit afrikanischer und anderer außereuropäischer Kunst auseinandergesetzt, wie in *Hund, Fuchs und Katze* (1912) erkennbar (zit. n. Fechter 1920: 26).

Schmalenbach beschließt seine wichtig bleibende Abhandlung mit einer bekennnishaften Ausföhrung zu dem ihn bewegenden ästhetischen Ideal im Umgang mit seinem »schwarzafrikanischen« Gegenstand:

»Rationalisierbar ist dies alles nicht. Man föhlt sich in dieser Kunst zu einer Überlegung herausgefordert, die sich nicht nur in Afrika stellt, sondern die in gleicher Weise etwa das

europäische ›Kunsthandwerk‹ früherer Jahrhunderte betrifft, wo man sich immer wieder fragt, aus welchen geheimnisvollen Gründen ein Holzgerät, ein Gewebe, ein schmiedeeiserner Gegenstand, ein Tongefäß eine sozusagen ›unschuldige‹ gestalterische Vollkommenheit zeigt, die später unwiderruflich verloren geht. In der europäischen Kunstgeschichte erhält sich diese ›Unschuld‹ bis zum Augenblick des ›Sündenfalls‹ der Entdeckung der Kunst als Kunst, also in einem kulturellen Kontext, in dem es den Begriff Kunst außerhalb des Handwerks – und daher auch den Begriff des ›Kunsthandwerks‹ – noch nicht gibt. Und sie erhält sich über diesen historischen Einschnitt hinaus in jenen Bereichen, die wir ›Volkskunst‹ nennen. Ähnlich muß es sich mit dem Geheimnis der Schönheit afrikanischer Figuren, Masken und sonstiger Objekte verhalten. Es ist so, als verfüge der Schnitzer über ein gleichsam naturgegebenes, wenn auch durch Lehre und Übung entwickeltes Formgefühl, das sich sowohl in der Gesamtgestalt eines Objektes als auch in den Einzelheiten erweist. In aller Regel ist dieses Formgefühl in Schwarzafrika ein überaus maßvolles. Exzessiv ist die afrikanische Kunst fast nie.

Wenn hier als ein Wesenszug die Balance von Ruhe und Beunruhigung, von Inaktivität und Aktivität, von Metrik und Dynamik beschrieben wurde, dann entsprechen dem die Strenge, der Ernst und die große Zurückhaltung dieser Kunst. Man wird ihr gegenüber viel öfter von einem inneren Adel sprechen als von irgendeiner Art ›barbarischer‹ Heftigkeit oder Wildheit. Selbst das Schreckliche ist, wo es – am ehesten in manchen Masken – auftritt, eingebunden in ein strenges formales Maß, zu dem ganz wesentlich die – übrigens selbst in den Masken nur selten preisgegebene – Symmetrie gehört. Maß ist da immer, Maßlosigkeit selten. Dieser ausgeprägt metrische – stereometrische – Charakter unterscheidet die afrikanische Plastik erheblich von der ozeanischen, zumindest der melanesischen, obwohl auch für diese als Grundfunktion das Überwiegen der ›Potenz‹ gegenüber der ›Darstellung‹ gilt. Einer ›Phantastik‹, wie wir sie etwa von der Kunst des Sepik auf Neuguinea her kennen, begegnet man in Afrika – trotz der phantastischsten und abwechslungsreichsten Formerfindungen – so gut wie nirgends. In der afrikanischen Kunst verbindet sich fast überall mit dem vitalistischen – oder dynamistischen – Grundprinzip eine strenge formale Metrik. Dieser Dualismus von Kraft und Maß dürfte eine wesentliche Ursache dafür sein, daß sich die europäischen Künstler um 1905 so stark von der Plastik des schwarzen Afrika beeindruckten ließen« (SCHMALENBACH 1988: 27).

Literaturnachweis

- ANTAL, FREDERICK: *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*. Berlin [Henschelverlag] 1958
- ARNHEIM, RUDOLF: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Neufassung, Berlin, New York [de Gruyter] 1978
- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1964
- BAXANDALL, MICHAEL: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1977
- BERENSON, BERNARD: *Die italienischen Maler der Renaissance*. Zürich [Phaidon] 1952
- BLOCH, ERNST: *Avicenna und die aristotelische Linke*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1963
- DESCOLA, PHILIPPE: *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin [Suhrkamp] 2011
- EINSTEIN, CARL: Negerplastik. In: EINSTEIN, CARL: *Werke*. Berliner Ausgabe, Bd. 1, 1907-1918. Berlin [Fannei & Walz] 1994, S. 234-253
- GIBSON, JAMES J.: *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*. Weinheim, Basel [Beltz] 1973
- GIBSON, JAMES J.: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München [Urban & Schwarzenberg] 1982
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- HJELMSLEV, LOUIS: *Die Sprache. Eine Einführung*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1968
- HJELMSLEV, LOUIS: *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*. Stuttgart [Klett] 1974
- KAEMPFER, WOLFGANG: *Die Zeit und die Uhren*. Frankfurt/M. [Insel] 1991
- KAEMPFER, WOLFGANG: *Zeit des Menschen*. Frankfurt/M. [Insel] 1994
- LAGAMMA, ALISA (Hrsg.): *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art New York und Rietberg Museum Zürich 2011/2012, New Haven, London [Yale University Press] 2012 (deutsch: *Helden Afrikas. Ein neuer Blick auf die Kunst*. Kat. New York, Zürich 2011/2012)
- PIAGET, JEAN; BÄRBEL INHELDER: *Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979
- RECK, HANS ULRICH: Kunstgeschichte und Epistemologie der Bilder – Eine sondierende Skizze. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem], S. 27-69, revidiert und erweitert als: RECK, HANS ULRICH: *Zum Verhältnis von Kunstgeschichte*

- und Epistemologie der Bilder. In: RECK, HANS ULRICH: *Eigensinn der Bilder, Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* München [Fink] 2007, S. 21-50 (=2006b)
- RECK, HANS ULRICH: Rezension I: La Fabrique des images, Musée du Quai Branly Paris 2011. In: ›Präparate‹, *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 9,1, hrsg. v. Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner. Berlin [Akademie Verlag] 2012, S. 103-106 (=2012d)
- ROUCH, JEAN: *Les maîtres fous*. 1955
- SCHMALENBACH, WERNER (Hrsg.): *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*. München [Prestel] 1988
- SCHMALENBACH, WERNER: Kraft und Maß – Zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst. In: SCHMALENBACH, WERNER (Hrsg.): *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*. München [Prestel] 1988, S. 9-27
- WARBURG, ABY M.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. v. Dieter Wuttke, 2., verb. und bibliogr. erg. Aufl. Baden-Baden [Koerner] 1980
- WARBURG, ABY M.: *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung, Band I. (1, 2): Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Reprint der Ausgabe Leipzig/ Berlin 1932. Berlin [Akademie] 1998

Bildnachweis

© Landesmuseum Hannover

- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o. J.
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris [Revue Noire Éditions African Contemporary Art] 2000), S. 39; © Photo Labat/CFAO
- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris [Qumran] 1980
- FECHTER, PAUL: *Der Expressionismus*. Mit 50 Abbildungen. München [R. Piper & Co.] 1920, S. 26
- FECHTER, PAUL: *Der Expressionismus*. Mit 50 Abbildungen. München [R. Piper & Co.] 1920, 5. bis 9. Tausend; © Kunsthalle Mannheim



Hommage an Afrika, 2012-2015; Olivenholz, Silber, Länge: 22 cm

4. Moment

Kunstsphäre und abweichendes Erkenntnisinteresse

Werner Schmalenbach postuliert also durchgängig eine normativ regulierende Macht des Ästhetischen, die gekoppelt ist an die historische Schwelle der zivilisatorischen Transformation aller religiösen und rituellen Artefakte in eine Sphäre selbstreferenzieller und von bestimmten Inkorporationsmächten, aber auch feststehenden Darstellungspflichten abgekoppelten Kunst. In der vorliegenden Abhandlung wird ein erkenntnistheoretisch von solcher Selbstregulierungskraft der Kunstsphäre abweichendes Interesse artikuliert. Ästhetik lässt sich aus meiner Sicht von der Ritualität nicht und niemals trennen, kann nicht und niemals von dieser isoliert werden, verändert sich in dieser, stets und immer, je nach Intensitätsgrad des Erlebens. Eine Doppelung der Ontologie ist, wie beschrieben, ebenfalls keine Alternative.

Denn die rituelle Vitalität verdankt sich ja genau dem Umstand, dem Glauben und den Gebräuchen, dem Leben und der Religion, den Riten und magischen Handlungen untrennbar verbunden zu sein, aber keineswegs einer davon abgetrennten selbstgenügsamen symbolischen Sphäre anzugehören. Oder gar sich symbolisch zu entfalten in einer isolierten Sphäre, die nur ästhetisch wahrgenommen werden kann und soll.

Die rituelle Lebendigkeit ist konkret und immanent. Jede Diskursivierung und Theoretisierung schafft ein zweites, ein sekundäres semiotisches System, durch das die Gebrauchsfunktionen ästhetisch konnotiert werden. Wie bei allen Konnotierungsvorgängen gibt es auch dafür keine metatheoretischen oder objektiven Regeln. Entscheidend bleibt, dass die nur aus externem Blick heraus genau beschreibbare ästhetische Funktion, in der die lebendigen Qualitäten eines Rituals modelliert, strukturiert und entfaltet werden, im immanenten Verweiszusammenhang die Grenze zwischen einem Zeichensystem des Gebrauchs und einem solchen der ästhetischen Funktion unterlaufen. Die Grenze diffundiert, und man hat zugleich das Problem, dass ohne solche Grenzziehung weder das funktionale noch das ästhetische System, noch der Zusammenhang zwischen ei-

nem primären und einem sekundären Zeichensystem befriedigend erklärt werden kann. Es scheint also, dass die westeuropäischen philosophischen Bemühungen um eine angemessene Würdigung der ästhetischen Immanenz im Gebrauch des Ritualen verzweifelt und paradox bleiben. Entsprechend schwer tun sich die deutenden kunstgeschichtlichen Beschreibungen des ›Maskenwesens in Afrika‹ (vgl. z. B. KECSKÉSI/VAJDA 1997). Die ethnologische Perspektive einer strukturalen Anthropologie hat dieses Deutungsproblem nicht, weil sie die Zirkulationssysteme des Maskenwesens in den lebendigen Ritualen beschreiben kann.

Aber der kunstgeschichtliche Diskurs hat den Angelpunkt in der Nachzeichnung einer durch die Avantgarden geschaffenen selbstreferenziellen, nämlich einzig auf das sich selbst bekräftigende Subsystem ›Kunst‹ bezogenen Dynamik und tut sich entsprechend schwer mit der Deutung der Expansion der Kunstvalorisierung, ihres Hungers, damit aber auch mit der Gleichgültigkeit des stetig erweiterten argumentativen Belegmaterials. Das macht den ästhetischen Diskurs selbstgenügsam und vordergründig machtvoll. Rituale sind jedoch nicht einfach künstlerisches Material, sondern hängen an einer autonomen Lebenswelt, die sich nicht um die internen Valorisierungsbedingungen eines zivilisatorisch entfalteten Kunstsystems kümmert. Die ästhetische Funktion der lebendigen Ritualisierung ist ein Element des Rituals, aber keine Ausdruckssphäre, sie verschwindet also aus dem lebendigen Vollzug, an dessen ästhetischer Artikulation sich der kunstbezogene (-theoretische, -historische) Diskurs doch einzig zu bewähren trachtet. Die Debatten um Primitivismus, Authentizität, Avantgarde und Neo-Avantgarde, utopische Entregelung, kulturelle Hybridisierungen, aber auch um die Neubewertung einer heroischen Figur der afrikanischen Skulptur im Kongeniales behauptenden Blick auf das Pathos der wahren, ewigen, nämlich klassischen griechischen Kunst (vgl. LAGAMMA 2012; BACH 2006), belegen dieses Problem auf das Deutlichste.

So scheint – vermittelt über die europäische Kunstproblematik an der Schwelle des 20. Jahrhunderts – kein Weg der Masken möglich, der sowohl die moderne Revitalisierung des Seelenlebens wie die archaische Energie gleichermaßen umfasst. Zwar gab es in der Moderne zwei wesentliche Aufbruchbewegungen, eine ethnologische und eine der bildenden Künste. Erstere war eine wissenschaftliche, letztere eine künstlerische. Die kunstgeschichtliche Revision des früher abgewerteten Archaischen erfolgte mit gewisser Verzögerung. Wie Wilhelm Worringers Umwertung des Verhältnisses von Abstraktion, Naturalismus und Einfühlung zeigt, arbeitete sie zudem mit spekulativen kunstphilosophischen Argumenten, die für die Kunstgeschichte im Sinne einer reinen Geisteswissenschaft für lange Zeit keine Rolle gespielt hatten. Wie überhaupt die kunstgeschichtlichen Modellbildungen nach Futurismus, Expressionismus und Kubismus vollkommen neue Wege zu ge-

hen hatten, die auf eine größere Nähe zu Kunstphilosophie und -theorie verweisen. Die Kunstgeschichte selbst ist durch die Dynamik der Avantgarden in den Künsten philosophisch geworden. Die Kategorienmechanik und Begriffsmodalitäten des 19. Jahrhunderts sind mit den Allegoresen und damit der Marginalisierung der Kunstinnovation untergegangen. Eine der Folgen ist im Diskurs um die archaische Ritualität und die Ästhetik eines umgewerteten ›Primitiven‹ vehement spürbar.



[008] Eine bronzene Kopfdarstellung, 15 cm hoch, aus Carl Einsteins Werk *Afrikanische Plastik* (zit. n. Einstein o.J., Tafel 8). Die nach ihrem Herkunftsgebiet in Westafrika benannten Ife- oder Benin-Bronzen sind meist sehr detailliert gearbeitet und galten lange als für Afrika außergewöhnlich qualitativvoll.

Dass die »veränderte Beurteilung der afrikanischen Kunst« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 11) mit einer ethnologischen Aneignung des Maskenwesens einhergeht, markiert ein gravierendes Problem – und zwar nicht wegen per se irrelevanten Grenzziehungen zwischen benachbarten Wissenschaftssparten. Es gehen jedoch regelmäßig die Begriffe und damit die durch diese mental bezeichneten Konzepte durcheinander. Auch Masken seien Skulpturen und ihre Verfertigung damit Resultat einer künstlerischen Fähigkeit, eines entsprechenden Willens. Auch wenn sie gut durchdacht seien, seien sie dennoch primär Zeugen einer ›naiven Kunst‹. In der Tat: »Der Weg von kuriosen ›Fratzen‹ zu geschätzten Kunstwerken« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 12) war und ist nicht nur von Missverständnissen in üblicher Weise begleitet. Man wird nämlich das Kunstproblem nicht lösen durch Verweise auf ›naive Kunst‹. ›Naive Kunst‹ gibt es nämlich, genau besehen, gar nicht. Kunst ist Kunst, und wenn sie als solche valorisiert wird, ist die Frage, ob sie als ›naiv‹, ›akademisch‹ oder ›virtuos‹ zu kennzeichnen sei, ebenso irrelevant wie jeder Versuch, diese Kennzeichnungen als Gegensätze zu verstehen. Mit solchen Bemerkungen ist aber auch etwas anderes gemeint: die Behauptung eines Diversen, das dennoch oder erst recht im Modus des Abweichenden und

Diversen ›Kunst‹ ist. Die ästhetische Surplus-Behauptung der Rituale wird als ›Kunst‹ definiert, ohne dass etwas am Rituellen dadurch erklärt würde. Im Gegenteil, es wird einfach eine zweite, sekundäre Sphäre geschaffen, die insgesamt die Wertigkeiten verschiebt, aber nicht zur Lösung des definitorischen Problems im angestammten oder zunächst bezeichneten Feld dienen kann.

Nun sind die Rituale im besten Falle auch ›wahre‹ Kunst, und man muss sich mit dem Rituellen dann gar nicht mehr beschäftigen. In dem Moment, wo man Kategorien wie ›Selbstständigkeit künstlerischer Persönlichkeiten‹ ins Spiel bringt, verändert man die Parameter. Man schafft einen neuen Diskurs, der mit der eigentlichen Sphäre nichts zu schaffen hat, aber gleichzeitig so tut, als ob es um eine höhere Sphäre der Werte gehen würde. Der leitende Mechanismus ist hier einfach das Vertauschen von Kunst mit allgemeiner Kreativität, denn gewiss gibt es eine ›naive‹ Kreativität, die jedoch keineswegs minderwertig ist gegenüber Kreativität überhaupt, wohingegen die Bezeichnung ›naive Kunst‹ nicht nur dumm und gegenstandslos, sondern immer auch despektierlich gemeint ist (vgl. RECK 2007 a). Traditionstreue und Innovation ästhetisch zu formalisieren, müsste metatheoretisch begründet werden. Als angeblich empirische Beschreibung von Werken verwandelt sich das metatheoretische Instrumentarium solcher Ästhetik in einen Schein von ›konkreter Kunst‹, die doch nur Ausdruck einer theoretischen, strategischen, aber weiter nicht begründeten Voreinstellung und -annahme ist. Dass man die Zuordnung der Werke zudem mit der Mechanik einer Zuweisung eines Standorts »innerhalb des breiten Spektrums, dessen polare Extreme figural und abstrakt sind« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 19) erledigt zu haben wähnt, entspricht der genannten Problematik und ihrer denkbequemen Verdrängung. Zwar sind in der Regel in ethnologisch orientierten und kundigen Abhandlungen die Beschreibungen der lebendigen Verwendungssysteme der Artefakte interessant und angemessen, auch aufmerksam und subtil ausgebildet. Umso merkwürdiger und unbefriedigender bleibt die mechanische Trivialisierung der Ausdruckswerte mit dem stereotypen bipolaren Register der naturalistischen Figuration versus einer antimimetischen (fantasievollen, imaginativen?) Abstraktion. Dieses Schema ist trivial und unbrauchbar. Zudem ist es aus einer nur spezifischen Disposition des westeuropäischen Systems der Kunstgeschichte hervorgegangen, das sich schon für die wirklichen Innovationen seit Leonardo da Vinci, zu schweigen von Blake, Piranesi, Goya, als unbrauchbar erwiesen hat.

Auch wenn man die soziologische Lage der Kunsthandwerker in diesen Ethnien, also die Rollenzuschreibung bezüglich der Professionalisierungsgrade differenzieren kann, tangiert das die externe Ästhetisierung der Ausdrucksformen als eine subsidiär zusätzlich zu den rituellen Werten hinzutretende Formebene

gar nicht. Demgegenüber ist die Tatsache gewiss gravierend, dass westliche Kunstsammlungen sich meistens nur an den Antlitzen, also den Gesichts- oder Kopfteilen der Figuren interessiert zeigen, nicht aber am Maskenkostüm oder gar den Paraphernalien der Handlungsrituale mit Masken wie Stöcken, Stelzen, Dolchen, Peitschen, Rasseln etc., »obwohl all dies bei rituellen Maskentänzen oft zum Kern der Handlung gehört« (vgl. KECSKÉSI/VAJDA 1997: 14). Die Stilllegung des Lebens in den selbstreferenziellen Zeichensystemen und Semiophoren wird als Mortifikation des Lebens (Verlust der Lebendigkeit der Aura als Initialbedingung zum Kunstwerk) spätestens deutlich im Kult der Vitrine.

»Man muß sich vergegenwärtigen, dass die in Ausstellungsvitrinen so starr wirkenden Objekte eigentlich ganz anders gedacht waren, in wildem Tanz oder würdevoll schreitend, begleitet von Musik und Gesang (wobei Gesten, Rhythmen und Lieder von der Art der Handlung bestimmt waren): daß manche von ihnen Irritationen und Entsetzen, andere Ergriffenheit, Staunen oder – ganz im Gegenteil – Heiterkeit auslösten; und daß selbst die bizarrsten Maskenformen einen ›Sinn‹ hatten« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 14).

Eine anspruchsvolle, dichte Beschreibung der Ritualordnungen verbindet die Elemente, isoliert die Formen und Werke nicht, verfäht also, mit einem Wort, durch und durch szenografisch (vgl. GEERTZ 1983). Das kann man wie folgt erklären:

»Um die Numinosität der Situation, die diesem irrationalen Ereignis eine Realität verleiht, verständlich zu machen, dürfen wir nicht nur die Maske als Objekt sehen, sondern müssen uns die ganze Szene vorstellen: die rhythmische, bald wirbelnde, bald feierliche Tanzbewegung, die pausenlose akustische Begleitung [...], die röchelnden, pfeifenden, brüllenden Geisterstimmen, die von Besessenen hervorgestoßenen Worte einer unverständlichen Geistersprache« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 25).

Diese Beschreibung ist so genau, dass die kategoriale Unsicherheit an zahlreichen anderen Stellen im Text doch verblüfft: Wenn die Szene das Entscheidende ist, dann bedarf es keiner isolierten ästhetischen Theorie der Formwerdung eines isolierten starren Werkes mehr. Aber eben hier macht sich die westeuropäische Konvention geltend, dass die künstlerische Kreativität ihre Bewährungsprobe nicht im Fluxus des hybriden Ensembles, nicht in der Performanz des beschwörenden Erlebnisses, sondern in der allegoretisch mortifizierten, starren Einzelmaske, also im unbeweglichen, paradigmatischen Objekt hat. Aber vielleicht gibt es gar kein allegoretisches Repräsentationsproblem außerhalb der Performanz, des lebendigen Vollzugs, der durch Masken und Geräte anschaulich gemachten direkten Präsenz der numinosen Mächte. Ästhetik erweist sich hier als ein Surrogat jener Auffassung von Kunst, nach der die Bestimmung des Kunsthaften an der Kunst auf ein – wie auch immer ausgezeichnetes – Element des Werks

reduziert werden kann, was unweigerlich das Kunstwerk in einen Fetisch, ein magisch aufgeladenes Ding verwandelt.

Die Ästhetik des Rituals aber ist ein Vollzug, der solcher Mortifikation eines isolierten Dinghaften weder bedarf noch diese erträgt. Es ist nicht das Werk, es ist die lebendig legitimierte Mitgliedschaft zu einem, ekstatisch entfesselten Kollektiv, in welchem der Kunstcharakter festgelegt wird. Die Kopräsenz von ästhetischer Form und magisch beschwörenden Geistern bekräftigt den Tatbestand der magischen Kräfte. Es kann angesichts der Lebendigkeit der numinösen Transformation – das Heilige entsteht beispielsweise durch Tierwerdung und Verwandlung – gar nicht sein. Dass eine Maske als Form diese Lebendigkeit inkorporiert, das vermag sie eben nur als performierende Kraft, als Vitalismus des Numinosen hinter dem Maskenhaften. Die Maske ist Verkleidung und Repräsentation der inkorporierten Kräfte. Ästhetik im Sinne eines Kunstinteresses substituiert den lebendigen Vollzug des Numinosen, verfehlt dadurch aber Gestalt und Form der rituellen Werkhaftigkeit, die als Lebendigkeit und nicht als komparatistisch bewertbare Form verstanden werden muss. Die Praktik des Ritus setzt das Mythische in Gang, das an der ästhetischen Form keinerlei Evidenz gewinnt, sondern nur eine dramaturgische Orientierung im Vollzug der mythischen Kraft. Gegenüber diesem Apriori und der paradoxalen Divergenz von Ästhetik und Ritual ist die Frage, ob und wie »es Afrika gelingen [wird], sein reiches künstlerisches Erbe schöpferisch in die Künste des nächsten Jahrhunderts zu integrieren« (KECSKÉSI/VAJDA 1997: 35), keine relevante, sondern eine nachgeordnete, ja gar irreführende Frage, geht es doch nicht um schöpferische Antizipation in Bezug auf Kriterien der Kunst, sondern um ein Schöpferisches, das gerade nicht im Dienste der systemisch bekräftigten Kunst steht. Denn Kunst schließt, so viel steht im und mit dem Maskenwesen fest, die schöpferische Intensität des Numinosen stets ein. Damit bleibt sie auch der rituellen Demonstration/Inkorporation, insgesamt einer sakralen Szenografie diametral entgegengesetzt – als eine sekundäre, subsidiäre Fragestellung.

Man mag die Intention einer ästhetischen Aufwertung oder gar einer künstlerischen Neubewertung afrikanischer Skulpturen einschätzen, wie immer man will. Es handelt sich dabei stets um eine moralische, keine epistemische Perspektive. Denn die Veranschlagung von neuen, gewandelten, alternativen oder gar innovativ-rehabilitierenden ästhetischen Kriterien oder auch solchen zur Werkgenese und Geltung von ›Kunst‹ täuschen nicht darüber hinweg, dass sich dies alles im System einer sekundären Aneignung abspielt und mit den internen Perspektiven des kulturellen Raums, in dem die Werke angesiedelt sind, nichts zu tun hat. Diese könnten beispielsweise in einer Fortsetzung der Ritualisierung



[009] Während ihrer Forschung zu den Masken der Dogon in Mali fotografierten Marcel Griaule und Michel Leiris die Verwendung der Masken z.B. bei Tänzen (zit. n. Griaule/Leiris 1980, Abb. 16). Im später folgenden Kapitel zu Michel Leiris wird die Geschichte dieser Forschung thematisiert.

des Lebens bestehen, für welche die Besonderung ästhetischer Kategorien in geronnenen, mortifizierten Werken keinerlei Bedeutung hat.

Es besteht also nicht nur die Gefahr, sondern es ergibt sich geradezu eine Gewissheit, dass die ästhetische Validierung von Ritual- als Kunstwerken wesentliche Teile des abendländischen Kategorienapparates, die Funktionsmechanik der ästhetischen Maschine benutzt, zum Beispiel die Vergleiche mit dem überzeitlichen Schönheitsideal der Griechen oder überhaupt die Vergleichung mit heroischen Figuren und Ausdrucksformen (vgl. kritisch BACH 2006, affirmativ LAGAMMA 2012). In einem technischen Sinne geht es dabei immer um die stilkategoriale Einzelbeschreibung von abstraktiven vs. naturalistischen Prozessen. Wenn, wie jüngst geschehen (vgl. LAGAMMA 2012), erhebliche Mühen auf den Nachweis verwendet werden, dass die angeblich dem europäischen Kulturraum vorbehaltene Fähigkeit zur naturalistischen Darstellung, also zur mimetischen Einfühlung des Abbildens/Abbildenden in ein vorgegebenes Sujet oder Objekt, nun doch auch eine Eigenheit der neu bewerteten künstlerischen Ausdrucksformen Afrikas darstellen, dann ergibt sich auch hier ein kreisförmig sich selber beweisendes Spiel (ein quid pro quo im erschlichenen Beweisgang).

Was nun zugesprochen, vorher einfach abgesprochen worden ist, ist doch stets Ausdruck und Funktion des eigenen Kategoriensystems. Damit mag man Geschmacksurteile und Urteilsformen verändern, aber die eigentliche Erkenntnisproblematik und Beschaffenheit des ursprünglich in Frage stehenden Objektes haben damit nichts zu tun. Die unter dem Anspruch eines ›Heroic Africa‹ als ›Helden Afrikas‹ präsentierten königlichen Herrschaftsstatuen aus Benin (Süd-nigeria) laden natürlich zum Vergleich mit heroischen altgriechischen Skulpturen geradezu ein. Die Möglichkeitsbedingung dieses Vergleichs aber, der sich als schiere empirische Entdeckung geriert, hängt ab von der Macht der Konstruktion der Aufklärungsästhetik von Winckelmann bis Hegel. Dabei inklusive ist die

Konstruktion der spätrömantischen Museums-idee als eine die Formen herausarbeitende Relativierung – und zugleich Relativierung der Relativierung – der zeitgeistspezifischen Stile im Blick eben auf ein überzeitliches, geradezu ›ewiges‹ Griechenland, das Hölderlin'sche Vaterland.

Die anlässlich der Ausstellung ›Helden Afrikas‹ im Metropolitan Museum New York in höchsten Tönen gelobte neue Anschaulichkeit einer neu entdeckten afrikanischen Schönheit ist natürlich durch und durch ein theoretisches Konstrukt, das allerdings nach entsprechender Wiederholung auch sinnlich erfahrbar ist, aber es entspringt dennoch nicht der empirischen Anschauung – weder unmittelbar noch vorrangig. Die schöne Anschauung ist immer dann das Epiphänomen eines theoretischen Modells, wenn es um ästhetische Validierung von Kunstformen geht.

Die Präsentation von Helden, Heroen, Königen, Clan-Chefs aus den Königreichen der Ife und Edo in Benin, also aus dem Subsahara-Territorium Schwarzafrikas, genauer dem Südwesten des heutigen Nigerias, verweist natürlich schon wegen der aristokratisch segregierten Gesellschaftstypologie auf die Möglichkeit der ästhetischen Auszeichnung heroischer Gestaltformen. Ebenfalls aristokratisch konventionell erscheint das Interesse an naturalistischem Stil und an der Pracht der darstellenden Materialien. Sollte es eine falsche Vorstellung europäischer Provenienz sein, dass afrikanische Skulptur immer abstraktiv und nie naturalistisch sei, also auch in einer 800-jährigen Geschichte von Herrscherporträts in einem ›schwarzafrikanischen‹ Königreich niemals auf die mimetische Typologie des Vorbildhaften und natürlichen Sujets bezogen werden kann, dann erweist sich die Neu-Entdeckung des afrikanischen Naturalismus natürlich ihrerseits als eine Anwendung desselben abendländischen Kategoriensystems, das bisher Naturalismus für europäisch hielt und nun diesen Stilanspruch als Konstante universalisiert, ohne allerdings die besondere ästhetische Formation als interne kulturelle Konstruktion nach deren spezifischen Eigenheiten zu modellieren.

Was Thomas B. Campbell, der Direktor des Metropolitan Museum von New York, im Vorwort zur Begleitpublikation der Kuratorin Alisa LaGamma schreibt, setzt die Kategorien und das sie strukturierende Modell gerade nicht außer Kraft, sondern kontiniert ihren Herrschaftsanspruch durch Modifikation eines ästhetischen Schemas, aber ohne dass dieses Schema überhaupt durchbrochen würde. Dazu passt, dass rhetorisch unverzüglich eine radikale Neugewichtung der Ästhetik ›schwarzafrikanischer‹ Kunst und ein legendärer Status für diese Ausstellung behauptet wird, auch dies ein gewohnter Gestus westlicher Selbstinszenierung im Museumsmarkt.

Thomas R. Campbell behauptet in nicht uneitler und kaum gebremster oder abgedämpfter Selbstbelobigung gleich zu Beginn des Katalogs im Vorwort, es handle sich in verschiedener Hinsicht um

»eine bahnbrechende Ausstellung. Anstatt lediglich einzelne Meisterwerke afrikanischer Kunst zu betrachten, ordnet die Kuratorin Alisa LaGamma sie in das breitere Kontinuum der Kunstgeschichte ein. Dabei lässt sie alle pauschalen Vorurteile zum Wesen der afrikanischen Kunstformen hinter sich und eröffnet uns stattdessen eine echte Wertschätzung des künstlerischen Erbes des Kontinents, indem sie einen neuen Blick auf dessen ästhetische Ausdrucksformen wirft und die Skulpturen bis zu ihren ursprünglichen menschlichen Vorbildern zurückverfolgt. Sowohl in der Ausstellung als auch in diesem Begleitband deckt sie entscheidende, bislang unbekannte Verbindungen zwischen den künstlerischen Traditionen verschiedener Kulturen Afrikas und darüber hinaus auf. Hier werden Meisterwerke der afrikanischen Skulptur, die Sammler und Museen weltweit großzügig zur Verfügung gestellt haben, aus einer neuen, frischen Perspektive betrachtet« (LAGAMMA 2012: VI).

Die typologische Schematisierung der Stilkategorien wird bereits im Klappentext der Publikation lanciert als Dualität von Abstraktion versus Naturalismus, wozu weiter unten auch theoretisch noch einiges nachzutragen sein wird. LaGamma wertet, ganz traditionell, wie im und seit dem 19. Jahrhundert im akademischen Mainstream von Stilentwicklungstheorien, die Fähigkeit zum Naturalismus als hauptsächliche künstlerische Tugend und Kundigkeit. Die Repräsentationsleistung, die dann als ästhetisches Anschaulich-Werden beschrieben werden kann (vgl. LAGAMMA 2012: 18ff.), erscheint in der westlichen Tradition als selbstverständlich, nachdem die Durchsetzung des ästhetischen Eigensinns mit der Schwellenüberschreitung der frühneuzeitlichen Abwendung vom symbolischen Unterweisungsbild zugunsten der phänomenalen Entwicklung einer visuellen Illusion erreicht worden war. Naturalistische Konsistenz wird als technische Fähigkeit verdinglicht, um das Paradigma der perspektivischen Anschaulichkeitsillusion als »naturgemäßes« oder gar »natürliches Sehen« transkulturell zu etablieren.

Aber eben dies ist ein Mechanismus westlicher imperialistischer Standardisierung, der auf die ästhetische Formfindung von Kunstwerken zulasten der rituellen Handlungsformen zielt. Was im Einzelnen visuell plausibel ist, wird problematisch, wenn ein entsprechendes »Kunstwollen« systemisch unterstellt wird, das doch auf reiner Übertragung beruht. Visuell plausible Fallstudien können dennoch konzeptuell falsch sein (vgl. LAGAMMA 2012: 23ff.). Zwar wird die Einbettung in ein eigenes afrikanisches Kulturkonzept behauptet (so LaGamma 2012: VII), aber die ästhetische Grundierung privilegiert universale Ausdrucksmuster, die man als naturalistische Darstellungskonvention kennt. Natürlich eignet sich hierfür die Kultur der Yoruba in Ife, Südwestnigeria, besonders, weil

diese seit dem 12. Jahrhundert eine Konzeption von Individualität ausgearbeitet haben, die mit narrativen Traditionen, Namensnennung, Preisung von Vorbildern u. Ä. m. der Porträtkunst in Bezug auf die aristokratischen Eliten eine besondere Funktion gibt. Es ist aber nicht so, dass die naturalistische Figuration ein notwendiges Grundmodell darstellt, dem dann zur Vervollständigung notwendiger Attribute zusätzliche Spezifika, Embleme, Zeichen, Details einfach hinzugefügt würden. Vielmehr entfaltet die magische Funktion des Herrscherporträts sich immer in Einheit der sogenannten ›abstraktiven‹ und der sogenannten ›narrativen‹ Tendenzen und naturalistischen Dynamiken.



[010] Eine Plastik nicht benannter Herkunft aus Carl Einsteins wegweisendem Essay *Negerplastik*, ersch. 1915 (zit. n. Einstein 1992, Tafel 57).

Die Behauptung einer eigentlichen genuinen Physikalität der Skulptur steht in einem gewissen Gegensatz zur Auffassung der Autorin, dass mit der Apotheose der Mimesis auch für afrikanische Belange direkt an das einschlägige kunsttheoretische Schrifttum seit Leon Battista Alberti die Figur einer Imitation der Natur und der Repräsentation eines naturalistischen Stilideales angeknüpft werden könne. So, als ob die heroische afrikanische Skulptur nichts anderes wäre als eine implikative Hommage an die Kunsttheorie der Renaissance und deren neue Paradigmatik der visuellen Imitation und mimetischen Legitimation (vgl. ›Sculpture and the Imitation of Nature‹, in: LAGAMMA 2012: 5ff.). Dass die Autorin die falsche, wenn auch populäre Dualität von westlichem Klassizismus und afrikanischer Kunst zurückweist, führt sie leider nicht in der Weise weiter, dass sie den Gegensatz von Naturalismus und Abstraktion ebenfalls für eine Ausdrucksform dieser falschen Opposition hielte. Denn noch immer gilt ihr die Paragone-Tradition im Lichte der Beiträge Leonardo da Vincis zur Vergleichung der Gattungen, Stile und Techniken als vorbildliches Maß aller Dinge. Und damit übereinstim-

mend erscheint der Naturalismus als unbedingtes übergreifendes ästhetisches Ziel, eine Teleologie des künstlerischen, ja gar des kreativen Ausdrucksschaffens überhaupt. Der Zweckbezug der Form transzendiert die Stofflichkeiten.

Im Naturalismus kommt die Meisterschaft der Beherrschung des Stoffs durch Form zum Ausdruck. Also bewährt sich selbst in Afrika die platonische Tradition der gegen-materialistischen Form-Philosophie und erweist sich der afrikanische Heroismus schlicht als Neo-Platonismus. So schreibt die Kuratorin zur Affinität der Königsstatuen Benins, einen unbedingten Naturalismus resümierend:

»Within the African canon, Benin art is striking for the consistency of its essentially naturalistic features. In the absence of contextual documentation that would allow us to identify and date the works, the art historian William Fagg has proposed a typology, refined by the anthropologist Philip Dark, grouping them into Early, Middle, and Late periods based on the designs of the coral-bead crown and collar, the relative naturalism or stylization of the facial features, and the thickness of the casting. According to this classification system, the earliest heads are distinguished by their naturalistic appearance and by the thin veils of the brass casting. Dated from the early fifteenth to the mid-sixteenth century, these works evidence a skillful and economical use of metal, reflecting the scarcity of copper alloys before trade with Europe led to their importation in great quantities« (LAGAMMA 2012: 21).

Und, als ein Beispiel neben vielen für die komparatistische Analogisierung von Afrika und Rom, die auf einen neuen ästhetischen Kanon hinausläuft:

»Although in Benin culture the head embodied a specific individual's life course and was positioned on an altar dedicated to a particular leader, its idealization imparted a generic formal quality reminiscent of that seen in Roman images of Augustus and his heirs. This emphasis on a consistent visual point of reference from ruler to ruler reinforced the idea of familial succession across a single dynasty and blurred generational boundaries« (LAGAMMA 2012: 24).

Im Grunde erweist sich der Individualismus als plausibler historiografischer und überhöhender Stil und Vorgabe für mimetische Assimilation/Appropriation/Einfühlung als eine Kategorie, wie sie für vertikale Kasten- und Klassengesellschaften typisch ist. Alisa LaGamma resümiert diese Bezüge wie folgt:

»The culturally specific aesthetic conventions and rites relating to the artistic traditions considered here are distinct and reflect particular historical circumstances and contexts. Notwithstanding those differences, certain imperatives resonate across cultures. Among the ideas consistently emphasized is the role of representations as physical extensions of a leader« (LAGAMMA 2012: 35).

Gewiss verwandelt die klassische Porträtbüste mit dem in plausibler Weise berühmten Kronzeugen Irving Lavin den realen Körper nachvollziehbarerweise in

eine idealistische abstrakte Form. Aber die Idealkanonik des schönen Körpers markiert den gesamten Korpus der griechischen und römischen Skulptur, deren Idealität auch für LaGamma den Vergleichsgesichtspunkt für die gepriesenen heroischen Statuen Afrikas liefert. Auch afrikanische Kunst idealisiere die aufgegebenen Motive und Sujets und passe Ausdruck und Repräsentation lokalen Anforderungen an. Aber das belegt noch nicht den intrinsisch motivierten Gehalt einer kunsttheoretischen Auffassung, die sich mit den hauptsächlich beigezogenen Kronzeugen und inkorporativen Meisterwerken von Giotto, Andrea Pisano, Donatello, Michelangelo ausstattet, Letzterer gar als Zeuge einer auch für Afrika gültigen Aneignung der Poetologie des Aristoteles. Naturtreue ist eben, das zumindest wird auf der gewählten metatheoretischen Ebene einsichtig, kein dingliches Merkmal, sondern ein Code, der weniger mit natürlicher Evidenz als mit einer zugeschriebenen Glaubwürdigkeit zu tun hat (vgl. LAGAMMA 2012: 15). Die entscheidende Kanonisierung durch mündliches Gedächtnis, Narration, Mythisierung und vor allem den Verzicht auf überregionalen Transfer kann in keiner Weise mit den Kanonisierungstechniken des westlichen Zivilisationsapparates verglichen werden, zu dem die Kunst als eine spezifische Strategie visueller Historiografie geworden ist (vgl. LAGAMMA 2012: 15ff.).

Diese Problemstellung hängt natürlich an der Sphäre des Museums. Man muss sich zwischendurch deutlich vor Augen halten, dass diese auf stilistische Fragen zugespitzte Encodierung an einem ganz anderen zivilisatorischen Apparat hängt: der Konstruktion eines realen wie eines imaginären Museums. Dieses »erweist sich als die entwickeltste und subtilste Form des Ethnozentrismus der großen Kulturen« (PERROIS 1988: 29). Denn dieses Museum besteht gerade darin, eine allseitige Dekontextualisierung und Reinigung ursprünglicher Funktionen der Artefakte von allem Nicht-Ästhetischen zu garantieren. Das Museum stumpft für die Wahrnehmung dieser ursprünglichen Gebrauchsweisen ab. Ja, es beraubt uns schlicht der Fähigkeit, »eine Kunst in ihrer ursprünglichen Eigenart wahrzunehmen« (PERROIS 1988: 29). Der Gestus der Vereinnahmung ist durchgängig. Und was als ein Anderes erscheint, ist gerade exotisch interessant.

Louis Perrois mahnt in seinem bis heute unübertroffenen Problembefund unter dem Titel *Die Künste im Leben der Afrikaner. Eine ethnologische Einführung* (PERROIS 1988), die jederzeit mögliche innovative, faktisch sich einstellende und individuelle Empfindung per se schon für eine Vision konzeptueller Art zu halten. Er fragt: »Muß man deswegen gleich seine individuelle Betrachtungsweise zu einer Vision stilisieren und sie anderen aufdrängen?« (PERROIS 1988: 29). Und weiter: »Man sollte nicht das Gefallen an exotischen Dingen, in das sich in Wirklichkeit ein ganz persönliches Bedürfnis nach Traumhaftem einschleicht, mit dem Wissen um die

wirkliche Bedeutung der Gegenstände für die Menschen, die sie geschaffen und benutzt haben, verwechseln« (PERROIS 1988: 29). Perrois stützt sich hier auf Marcel Griaules Untersuchungen zu den Masken der Dogon in Mali, die Primitivismus-Ausstellung von William Rubin, das Buch *La peinture française (1906-1914) et l'art nègre* von Jean Laude, die früheren Arbeiten von Michel Leiris und die zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Situierungen der Afrika-Kennerin Jacqueline Fry, die alle unterstreichen, dass man solche Künste gerade dann von außen betrachtet, wenn sie Bedingungen von Vitalität, Primitivität und eine Neigung zu einem exotischen Ästhetizismus zu erfüllen scheinen, die allesamt Reflexe des eigenen Kunstsystems sind. Die Gegenstände sind aber niemals rein vorhanden oder ›entblößt‹, außer in den Akten einer Aneignung/Präention von außen. Eben für diese reinigende Entblößung ist die zivilisatorische Museumsmaschine geschaffen worden.

In Wirklichkeit befinden sich diese Gegenstände jedoch keineswegs in einer Sphäre ästhetischer Selbstgenügsamkeit, sondern »noch immer im Zentrum eines komplexen Umfeldes« (PERROIS 1988: 30). Die ästhetische Betrachtung setzt voraus, dass wir nicht mehr *im* Leben der Artefakte sind, sondern eine Distanz aufgebaut haben, um betrachten zu können. Die Entdeckung ästhetischer Intensität beruht demnach gerade nicht auf der implikativen (ja wirklich ›einfaltenden‹) Einfühlung, sondern einer trennenden Distanz, die von den internen Bedingungen der Lebendigkeit der Artefakte abstrahiert. Zu guter Letzt also reproduziert das ästhetisch isolierte Werk den Mechanismus der Musealisierung, durch den es erst in just dieser Wertigkeit erscheint, die als neu entdeckte, nämlich spezifisch ästhetische gepriesen wird. Zu vergegenwärtigen bleibt stets, dass »die afrikanischen Künstler sehr vielseitig in ihren Ausdrucksformen [sind], denn der ästhetische Wille verbindet sich stets mit einem, überwiegend funktionalen Interesse, ob es nun um körperbezogene Kunst, künstlerisch gestaltetes Hausgerät, um Architektur, die Künste des Feuers (Metallurgie und Töpferei), die Malerei oder Skulptur im engeren Sinne geht« (PERROIS 1988: 32). Die Kunst bleibt eine Kraft im Alltag, sie ist ein Lebenszusammenhang und nicht die Repräsentation einer symbolisch abgespaltenen Ebene für die spezifische Deutung des Ausdrucks des Lebens.

Es geht grundsätzlich gar nicht um Ausdruck, es geht um die Verkörperung der wesentlichen Faktoren des Lebens. Es ist die Lebensform, die in den Künsten, besser: den rituellen Artefakten eine spezifische Ausdruckssphäre erhält. Diese hat wiederum spezifische Eigenheiten, aber immer geht es um den rituellen Verbund der Symbolsysteme mit den Handlungsweisen in dieser Gesellschaft. So sind beispielsweise Schmuckstücke keine Symbole, die ein sekundäres System eines symbolisierten Körpers auf der Haut repräsentieren, sondern sie machen aus dem Körper erst ein zu bearbeitendes und zu gestaltendes Material, einen



[011] Der Künstler Ale Felege Selam bei der Arbeit (1960). Er gehört zu den ersten Studenten der Addis Ababa Fine Arts School und begründete 1958 die Alle School of Fine Arts and Design am selben Ort (zit. n. Fall/Pivin 2000: 301). Moderne, nicht sakrale Kunst war damals etwas völlig Neues für die äthiopische Öffentlichkeit.

Stoff, der nach internen Formqualitäten wahrgenommen wird. Denn genau so wie die Riten und Tänze wichtiger sind als die Tänzer, Schamanen und Ritualträger, die ja nur Medien der Vermittlung eines kosmisch bedeutsamen Geschehens sind, ist die ästhetische Formgebung eine stoffliche Artikulation einer erst bedeutsam werdenden Materie. Artefakte der ästhetischen Modellierung sind nie kontingente sekundäre Systeme der Symbolisierung, sondern Differenzierungsformen innerhalb einer spirituell aufgefassten Materie selbst.

Es ist also gerade die »Fülle an alltäglicher Kunst überall in Afrika, vor allem aber in den großen Schnitzzentren, [...] ein Indiz dafür, welche Bedeutung man dem ›Schönen‹, ›gekonnt Gemachten‹ bei Gegenständen beimißt, die, wie man meinen könnte, eigentlich nur zweckmäßig sein sollten« (PERROIS 1988: 35). In dieser und nur in dieser Hinsicht kann man von einer ›Ästhetik des Kunsthandwerks‹ sprechen. Man meint dann diese Formwerdung innerhalb einer spirituell gereinigten Stofflichkeit. Und auf diese beziehen sich Kategorien der gestalterischen Meisterschaft, der künstlerspezifischen Individualität und Wertschätzung. »Die Gegenstände, die fast ausnahmslos für eine festumrissene Aufgabe bestimmt waren, sind Zeugnisse von Kulturen, Lebensformen und Glaubensvorstellungen der fernerer oder jüngeren Vergangenheit, dadurch Mittel, um hierin Veränderungen und kulturelle Bindungen zu verstehen« (PERROIS 1988: 42). Diese Verflechtung mit den Kontexten und Funktionen verhilft der Ästhetik erst zu einer Ausdruckskraft. Das gilt für die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens, erst recht aber für Artefakte, die für die sozial wichtigen Liturgien und Rituale Verwendung finden. Der sich ausdrückende Mensch ist aber ebenso kosmisch-biologische Materie der Selbstdifferenzierung der Formen wie die von ihm medial zubereiteten Hilfsmittel, die erst dann zu ästhetischen Artefakten isoliert

werden, wenn vom rituellen Gebrauch abstrahiert wird. Paradox formuliert: Die Zeugenschaft für ein Lebendiges erscheint hier erst, wenn das Artefakt nicht mehr lebt, nicht mehr ›im Leben‹ ist. Auch wenn afrikanische Plastiken »von Bedeutung erfüllte Ausdrucksformen« (PERROIS 1988: 45) sind, so ergeben sich ganz andere Parameter für die notorisch bedeutsamen Ansprüche und Begriffe westeuropäischer Kunsttheorie wie Authentizität, Autorschaft und Ähnliches mehr.

Der sakrale Status ist entscheidend. Er führt hin zur Mythologie. Die mythische Kraft ist das Eigentliche. Nicht das Aussehen, sondern die mediale Kraft der Artefakte entscheidet über ihre authentische Funktion. »Ein an Ort und Stelle für eine bestehende Gemeinschaft zu einem vereinbarten Ritualen oder anderen Zweck angefertigtes Objekt ist authentisch, wie immer es aussehen [mag] und welches seine ›plastischen‹ Eigenschaften sein mögen« (PERROIS 1988: 45). Und diese Authentizität ist von mythischer, also kollektiver, urheberlos gewordener Kraft, auch wenn die Verfertiger der Artefakte keineswegs anonym bleiben. Es ist eine weitere westliche Stilisierungsfigur, dass die afrikanischen Künstler anonyme Gestalten sind. Aber das gibt nur die Unkenntnis der einheimischen Gebräuche und Wirklichkeiten wieder, in denen die Werke entstanden sind. Immer aber gebührt dem Werk vor dem Künstler der Vorrang.

Und wenn schon eine Analogie hergestellt wird, dann eine mit einem ganz anderen Schluss: Es kann als systemische Eigenheit aller Kunst angesehen werden, dass sie nur im lebendigen Vollzug gesellschaftlicher Handlungen existiert oder ›lebt‹. Das ist in gewisser Weise auch in den differenzierten Subsystemen der westlichen Kunst so. Aber natürlich auch in Afrika: »In Wirklichkeit kommt der Kunst Afrikas keinerlei eigenständiges Dasein außerhalb des gesellschaftlich-religiösen Kosmos zu, von dessen Ausdrucksformen – Tanz, Musik, Trance, Mythen, Gesten oder Zeichen – sie eine wichtige Möglichkeit darstellt« (PERROIS 1988: 46). Von afrikanischer ›Ästhetik‹ ist ohne Verweis auf die kulturelle Philosophie und Spiritualität nicht zu sprechen. Aber das gilt desgleichen für Westeuropa, wenn auch das mentale System, das die ästhetischen Artefakte einbettet, kein spirituelles mehr ist, sondern eine apparativ mechanisierte Philosophie im Sinne einer kulturpolitischen Validierungsmaschine, die man ›Museum‹ nennt. Jede Theorie der symbolischen Formen (vgl. FRANCASTEL 1965a und b, 1977; BOURDIEU 1970) trägt dem Rechnung. Sie beinhalten mediale Eigendynamiken, unter anderem auch zur Machtausübung durch die Eingeweihten über ein Publikum hinweg.

Dass eine Kunst hermetisch ist, sagt zunächst nur etwas über den Kenntnisstand desjenigen aus, dem sie hermetisch erscheint. Das war aber im hermetistisch-alchemistischen Europa des 17. Jahrhunderts auch der Fall, in dem bestimmte Kenntnisse nur noch subkulturell präsent geblieben sind. Louis Perrois resümiert:

»Die afrikanische Kunst ist also nicht hermetisch, selbst wenn uns Europäern wie allen Fremden oder den nicht unmittelbar betroffenen Dorfbewohnern ihre Bedeutung verborgen bleibt« (PERROIS 1988: 47). Kunst ist kein Supplement und kein sekundäres System. Afrikanisch gehört sie zur Normalität des Lebens. Umgekehrt ist die ästhetisch-formale Valorisierung der Artefakte eine Transformation, die aus den rituellen Objekten Kunstwerke macht durch Einsatz einer entsprechenden theoretischen Konstruktion und Modellierung. Die rein formale Schönheit, der man allenthalben begegnet und die stets verspürt wird, ist immer eine gelebte und lebendige, keine aus der Distanzierung einer sekundär wertenden Anschaulichkeit heraus erfolgende. Das Artefakt ist das Leben schlechthin und erfüllt sich nicht in einem formal destillierten und ästhetiktheoretisch abstrahierten Nachleben. Und so ordnen sich Künstler, Werk und Kunst dem stetigen Lebenswillen und der impliziten Praktik der Lebendigkeit sowohl ein als auch unter.

Die medialen und ästhetischen Unterschiede zwischen westlichen Meisterwerken und afrikanischer Kunst bleiben also stets konzeptuell, aber erst recht für eine signifikant modellierte Empirie bedeutsam. Auch wenn im Westen die Dekontextualisierung aus Ritual und Liturgie Werke geschaffen hat, die die Dekontextualisierung überlebt haben und eigenständig geworden sind, muss das für Afrika in Bezug auf die Herrscherbildnisse nicht auch gelten. Die wichtige liturgische Einbindung von Werken, Masken, Terrakotten in Festumzüge und Rituale bleibt konstitutiv für den Werkbegriff der afrikanischen Skulptur (vgl. LAGAMMA 2012: 73ff.). Das gilt auch für die Ensembles der Skulpturengruppen und ihre Einbindung in Ritualarchitekturen quer durch die afrikanischen Regionen. Die heroische Legitimation wird dort dringlich, wo Statuen ganze Filiationen von dynastischen Darstellungsansprüchen inkorporieren wie bei der Figur der Clan-Chefs oder der »lebenden Könige« (vgl. LAGAMMA 2012: 163ff.). Dieselbe Verbundenheit gilt ästhetisch-rituell auch für die ko-memorativen Häuptlingsfiguren der Tschokwe aus dem heutigen Angola (vgl. LAGAMMA 2012: 183ff.), den Totemismus bei den Luluma, ebenfalls in Angola beheimatet (vgl. LAGAMMA 2012: 205ff.), oder auch für die Skulpturen der Hemba aus der Demokratischen Republik Kongo (vgl. LAGAMMA 2012: 225ff.).

Es soll hier keineswegs der Eindruck erweckt werden, als ob es einen intrinsisch perfekten, adäquaten ästhetischen Korpus geben könne, den man nur angemessen entdecken müsse. Aber die Schlussfolgerung der vorgetragenen Kritik kann doch nicht umhin, der routinierten Selbstverständlichkeit zu misstrauen, mit der dann konzeptuelle Neuentdeckungen in ein stabiles theoretisches Modell umstandslos eingegliedert werden. Ohne Zweifel kann eine Ausstellung, die Ausdrucksformen Afrikas mit solchen der abendländischen Antike vergleicht, zu überraschenden, empirisch zuweilen gar überwältigenden Anschauungs-

Innovationen führen. Aber eben deshalb ist es doch nicht so, dass die Werke die sie beschreibenden Kategorien verkörpern. Die Beschreibungen sind eben immer Zuschreibungen. Also wird es sich verhalten wie mit der Konstruktion der Renaissance als einer Epoche der welthistorischen Individualität durch Jakob Burckhardt: Es wird erst dann anschaulich sichtbar, was theoretisch vorgeformt wird, wenn die individuellen Narrationen eine plausible Tradition kollektiver Konsenszustimmung ausgebildet und gefunden haben. Und dies geschieht eben durch und durch unter Anleitung theoretischer Parameter.

Alisa LaGamma exponiert die Verbindlichkeit der griechischen ästhetischen Kanonik wie folgt:

»Greek sculptors carefully observed nature as a point of departure for developing idealized versions of their subjects. In their scrutiny of human models, they selectively appropriated those attributes that corresponded to their idea of perfection and combined them into a depiction of a single being. Features favored by Classical Greek sculptors include an oval head, smooth skin, regular facial features, widely spaced almond-shaped eyes, a broad chin, an unbroken profile contour from the slope of the forehead to the end of the nose, a hairstyle of wavy locks swept back from a central part, and very specific body proportions« (LAGAMMA 2012: 8).

Aber hinter diesem so plausibel erscheinenden Katalog an Kriterien verbirgt sich eine Reihe anderer Motiven, die in einem viel weiteren Rahmen begründet werden müssen und die nicht evident sind. Dieser Rahmen wurde historisch in der griechischen Antike ausgebildet durch komplexe Verallgemeinerungsprozesse, die zugleich als Vorgänge stetig wachsender Abstraktion verstanden werden können. Die Dynamik dieses Vorgangs verknüpfte Verallgemeinerungs- und Abstraktionstendenzen in verschiedenen Gebieten wie Philosophie, Schrift, Geld, Geometrie (vgl. VON BRAUN 2012; vorher schon: MÜLLER 1977; SOHN-RETHEL 1978, 1985 und v. a. 1990). Es wurden philosophisch bedeutsame und wirkungsstarke Allgemeinbegriffe ausgebildet, die zugleich Proportion und Form-Angaben für alles Denkbare und Verstehbare lieferten und damit bezifferbare Repräsentationsmodelle des Kosmos generell ermöglichten. Das Entscheidende ist, dass es sich hier um eine durch und durch begriffliche, idealisierte, rekomponierte Anschauung handelt, die doch als Empirie erst anschaulich wird. Kurzum: Abstraktion ist ein Kulturmodell und kein Stil.

Auch ist Idealisierung von Vorlagen, also mimetische Überbietung, trotz aller alltagspsychologischen Affinitäten kein universal plausibles Verfahren, sondern muss gelernt und als technische Leistung bewertet und legitimiert werden. Das gilt auch für den ästhetischen Einsatz des beschreibenden Modells (vgl. LAGAMMA 2012: 11f.). Die ästhetische Isolierung und das sekundäre Zeichensystem, das für

die zur Kunst erstarrten Ritualwerke gerade im Kontext der ethnografisch inspirierten Kunstgeschichte entwickelt worden ist, markiert einen imperialen Zugriff, der die Rituale, aber auch das Rituelle generell, mitsamt den Modellierungstechniken eines Kollektivs in Tanz, Trance, Ekstase ausblendet. Diese Ausblendung ist natürlich ein Intrinsisches, selbst Verursachtes. Die Ausblendung des Sakralen, des Opfers, des Schamanistischen und weiterer magischer Funktions- und Handlungssysteme im Inneren eines auf ›kalte Rationalität‹ abhebenden Modernisierungsprozesses bezeichnet die komplementären Schwachstellen zur Kunstbehauptung einer dekontextualisierten und ästhetisierten Ritualfunktion. Eine Gesellschaft, deren mentale Form gar nicht auf Rezeption von Handlungen des Heiligen, Ephemerem, auf Inkorporationen gesteigerter Vitalität, Erfahrungen des Numinosen in Trance und Ekstase ausgerichtet ist, vermag weder im eigenen Formationszusammenhang noch in den Qualitäten eines ›anderen‹ solche Phänomene wahrzunehmen oder richtig einzuschätzen.

Der Überhang von Kunst über Kreativität, von Kunstwerken über Artefakten ist nicht einfach eine Verkürzung der auf Magie, Heiliges und Opfer gegründeten archaischen Ritualgesellschaften, sondern verschiebt einen eigenen Mangel, eine genuine Leerstelle, vielleicht gar ein internes Vakuum, sicher aber ein unsortiertes, im Dunklen gehaltenes Terrain, eine Dynamik des Begehrens auf einen externen kulturellen und territorialen Körper. Das zwischen 1937 und 1939 von Roger Caillois, Georges Bataille, Jean Paulhan und Michel Leiris in Paris organisierte ›Collège de Sociologie‹, an dem vierzehntäglich im Saal einer katholischen Buchhandlung an der Rue Gay Lussac im 5. Arrondissement kontroverse bis verfemte Themen gegen die damalige restringierte Politik und Soziologie von links und rechts behandelt wurden, ist eines der wichtigsten und ebenso seltenen Beispiele eines Denkens in den verfemten, verdrängten, tabuisierten Kategorien. Es ging um Sakralität im Alltag, Magie (vgl. auch MAUSS 2012b), Opfer (vgl. auch MAUSS 2012a), um Schamanismus und den symbolischen Zusammenhang der Verschwendung mit dem abgedrängten Numinosen in einem systemisch parzellierenden sozialen Prozess, durch welchen die archaischen Exzessivitäten nur verstellt, kanalisiert über Faschismus, Armee, Tod, Militär, Kampfkörper und Uniform zum Ausdruck kamen. Die Analysen mit zeitgeschichtlich überaus hellsichtigen, zudem von den politischen Lagern unabhängigen und programmatisch strikt auf die individuelle Meinung abhebenden Analysen (vgl. zur Programmatik des ›Collège‹: HOLLIER 2012: 316f.) bilden nicht einfach eine historische Ressource aus, sondern stehen für ein Modell, dessen Ausblendung und Missachtung mitsamt den verfemten Denkern um Georges Bataille auch nach dem Zweiten Weltkrieg und nach der Systemkritik an den Totalitarismen den sozialen Prozess einseitig

aufspannte und dessen Dynamik ein zweites Mal in der Rezeption die Kategorien des Numinosen verdrängt und ausgeblendet hat.

Der ebenso lächerliche wie aus deutscher Perspektive notorisch erhobene Proto-Faschismusvorwurf gegen Bataille markiert die irrationale Zersetzung eines Gesellschaftsprozesses, der auf die affirmative Logik der Zerstörung durch Produktivität, Akkumulation und Wachstum ausgerichtet bleibt, was nur gelingt durch die Ausblendung der eigenen Erfahrungen mit dem Sakralen, dem Numinosen, dem Opfer und Ritual, der Magie und des modernistisch bis zur Unkenntlichkeit amalgamierten Schamanismus, die allesamt im Prozess des historischen Fortschritts verraten worden sind (vgl. dazu weiter unten das Bataille-Kapitel). Eine Gesellschaft, die blind akkumuliert, verliert das Gefühl für den Tod und seine Sakralität. Sie verausgabt sich im schlechten Sinne und nur destruktiv durch Ableitung einer nicht beherrschbaren Verschwendung und diffamiert damit zugleich das Opfer, in dem sich doch, wie Bataille ausführt, ein inniger Einklang von Leben und Tod ausdrückt und wohl auch herstellt (vgl. Bataille in HOLLIER 2012: 185, 627ff.). Das Rituelle ist eben keineswegs ein System des Religiösen, sondern eine umgreifende Lebensform. Im Ritus stellt sich die Lebendigkeit eines Mythischen, vergangen und präsent zugleich, ein, in welchem das Leben selber in seinem Geheimnis aufscheint, ohne dass das Geheimnis gelüftet würde oder werden müsste. In einem nach einem Vortrag geschriebenen Text *Der Zauberlehrling* von Georges Bataille, der zusammen mit anderen Vorträgen als programmatische Dokumentation des ›Collège de Sociologie‹ für die Nr. 298 der ›Nouvelle Revue Française‹ am 1. Juli 1938 publiziert worden ist (vgl. in HOLLIER 2012: 261–309), hält Bataille fest:

»Der im Ritus erlebte Mythos offenbart nichts Geringeres als das wahre Sein; in ihm erscheint das Leben ebenso schrecklich und ebenso schön wie die geliebte Frau nackt auf dem Bett. Der Halbschatten des Heiligtums, das die reale Präsenz des Göttlichen umschließt, ist drückender als der des Zimmers, in dem sich die Liebenden einschließen; doch was sich am sakralen Ort ebenso wie im Alkoven der Erkenntnis bietet, ist der Wissenschaft der Laboratorien fremd. Die menschliche Existenz, die ins Heiligtum Eingang findet, trifft dort auf die Gestalt des Schicksals, so wie sie die Laune des Zufalls fixiert hat: Die determinierenden Gesetze, welche die Wissenschaft entdeckt, stehen dem Spiel der Phantasie, aus dem das Leben besteht, diametral entgegen« (Bataille in HOLLIER 2012: 286f.).

In einer Reflektion auf den gegenwärtigen Zustand und die Tendenz der Soziologie im Umgang mit so vielen diversen Gegenstandsbereichen stellt Bataille aus Anlass des Verfassens des Textes *Der Zauberlehrling*, eine entscheidende Meta-Reflektion an, die den zeitgeschichtlichen Horizont seines Interesses markiert, wesentliche menschliche Erfahrungen nicht aus dem Ensemble der möglichen,

analysierbaren und zu analysierenden Handlungssysteme und Dynamiken auszuschließen.

»Dieser Text ist keine soziologische Studie im strengen Sinn, sondern die Bestimmung eines Blickwinkels, unter dem sich die Ergebnisse der Soziologie als Antworten auf drängende Sorgen, nicht auf irgendein wissenschaftliches Spezialinteresse betrachten lassen. In der Tat kann die Soziologie selbst einer Kritik der reinen Wissenschaft – als Phänomen eines Zerfalls – kaum entgehen. Wenn allein das Soziale die Totalität des Lebens darstellt, die Wissenschaft aber nur eine fragmentarische Tätigkeit ist, muß die Wissenschaft, die auf das Soziale zielt, ihren Gegenstand notwendig verfehlen, wenn dieser, je näher sie ihm kommt, ihre Prinzipien negiert. Die soziologische Wissenschaft verlangt also zweifellos andere Bedingungen als die Disziplinen, die sich mit den auseinandergefallenen Aspekten der Natur befassen. Besonders in Frankreich scheint sich die Soziologie in dem Maße entwickelt zu haben, in dem ihren Vertretern das Zusammenfallen des Sozialen mit dem Religiösen bewußt wurde. Trotzdem besteht die Gefahr, daß die Resultate der französischen Soziologie gleichsam inexistent bleiben, wenn nicht vorab die Frage der Totalität in ihrem vollen Umfang gestellt wird« (Bataille in HOLLIER 2012: 269f.).

[012] Ein Tänzer der Mali National Dance Troop (zit. n. Fall/Pivin 2000: 220, Abb. 1). Rituale oder rituelles Handeln wie Tanzaufführungen sind nicht nur im exotisch Abwesenden verortet, sondern ebenso Bestandteil des modernen Staatswesens.



Die Wahrnehmung der rituellen Ästhetik vollzieht sich in Argumentationen wie den oben entfalteten zur Ethnologie des Maskenwesens also immer, mehr oder weniger offen, im Lichte der modernen Kunstentwicklung. Hierin ist die von Bataille zu Recht beklagte Partialisierung oder Abspaltung einzelner Funktionsdynamiken vom Insgesamt des sozialen Lebens einprogrammiert. Die westliche moderne Kunstentwicklung hat ja überhaupt erst den Gegenstandsbereich für ein solches Interesse geschaffen, der vorher eine ethnografische oder bestenfalls ethnologische Spezialität darstellte und damit dem Diskurs des Fremden, aber

nicht der Begründung eines Eigenen in wohlgeformten, auch ästhetisch grundierten Urteilen zugehören oder zukommen konnte. In der modernen Kunstentwicklung stellt sich die Suche nach einem Archaischen als ein vorrangiges, grundsätzliches Fragen nach der Neudefinierung der längst von allen, gerade den religiösen Symbolsystemen abgekoppelten Künsten dar. Da im Folgenden immer wieder die Begriffe ›Kunst‹ und ›Ästhetik‹ benutzt werden, soll eine unseren Zwecken dienende praktische Definition die Differenzen und Unterschiede im Gebrauch dieser Begriffe verdeutlichen. Hingewiesen werden muss aber auf eine Vielzahl von diversen Überlegungen und Möglichkeiten (vgl. jüngst HUBER 2012; meine Sicht: RECK 2012c). Es soll hier keine absolute oder gradlinige Doktrin in solchen Fragen etabliert, sondern nur eine praktische Anschmiegsamkeit an die uns hier leitenden Interessen erreicht werden.

›Ästhetik‹ bezieht sich hier in Absetzung von Begriff und Konzept ›Kunst‹, das ein historisches und soziologisch spezielles ist, aber auch in Abgrenzung von allgemeinen Theorien des Schöpferischen oder generell von ›Kreativität‹, auf die primären, lebendig und lebensweltlich gegründeten Funktionen der rituellen Objekte, sofern sie als von diesen unterschiedene dargestellt werden können. Das beinhaltet in einem und für einen ersten Akt der Verschiebung, dass die Objekte aus ihrem ursprünglichen archaischen Lebenszusammenhang herausgetreten sind und als Formleistungen oder -zusammenhänge, also zumindest partiell isoliert von religiöser Substanz, wahrgenommen werden können. Zuweilen wird in der vorliegenden Abhandlung von ›archaischer Ästhetik‹ in Bezug auf die rituellen Gegenstände selber auch in dem Sinne geredet, wie der Ethnologe Edmund R. Leach das mit seiner Erörterung des damals noch unproblematisch positiv gemeinten Begriffs einer ›Ästhetik in primitiven Gesellschaften‹ getan hatte (vgl. LEACH 1967). Er meinte damit eine hochgradig individualisierte, eben darin überaus kunstvolle Herstellung von rituellen Artefakten durch Handwerker, die natürlich irgendeine Art von entfaltetem Bewusstsein ihrer Kunstfertigkeit, des Darstellungs- oder eben ›ästhetischen‹ Stils der Erzeugnisse ihrer Arbeit, aber auch von deren ritueller Verwendung in der Lebensgemeinschaft haben.

Dieses Wissen – und auch die Beobachtung, Wahrnehmung und selbstbewusste Artikulation der Bedingungen wie der Folgen der Praktiken und Erkenntnisse – teilen im Übrigen alle Angehörigen solcher Lebensgemeinschaften. Aber die rituelle Wahrheit ist stets und gleichbleibend eine, die der vollkommenen Autorität der Priester untersteht und damit den ›Sachwaltern des Numinosen‹ untergeordnet bleibt. ›Ästhetik‹ meint also bereits einen archaischen Formaspekt der archaisch verwendeten Artefakte und nicht die daraus isolierte Form, die eine westeuropäische Betrachtung seit dem 18. Jahrhundert als ›ästhetische‹ be-

zeichnet, nämlich auf Wahrnehmung sinnlicher Erkenntnisarbeit im ›Subjekt‹ einerseits ausgerichtet, ein geschmackssicheres Schönheitsempfinden mitsamt expliziter Anwendung der ästhetischen Erkenntniskategorien auf so etwas wie ›Kunst‹ andererseits ermöglichend.

Demgegenüber wird ›Kunst‹ im Folgenden entschieden nicht im allgemein üblichen Sinne eines privilegierten Schöpferischen oder gar von ›Kreativität‹ verstanden (vgl. dazu RECK 2007a), sondern im Sinne der diese Begriffe systemisch und abstrakt erst ausformenden und prägenden westeuropäischen Kunstauffassung, die, auch wenn sie sich zivilisatorisch universal wähnt, doch nur eine spezifische kulturelle Prägung und einen partikularen politisch-ideologischen Anspruch wiedergibt.

Unser Thema wird vor dem Hintergrund seiner Modellierung in der europäischen Kulturgeschichte verhandelt. Man muss sich dabei immer wieder vergegenwärtigen, dass es die moderne Kunst war, die aus Empfinden ihres Ungenügens, ihres Kraftlos-geworden-Seins sich der Suche nach einem Archaischen und Unverstellten, nach einer ungebrochenen schöpferischen Kraft verschrieben hat. Und das hieß: einer Vitalität unterhalb der zivilisatorischen Einengungen und Bändigungen. Dieser Horizont eines vitalen Interesses hat die rituellen Werke aus einer engen, besonderen, überaus spezifischen Sicht heraus wahrgenommen. Nämlich unter dem Aspekt der Formerneuerung und sie entsprechend nur im Hinblick darauf gewertet. Von vorneherein war das keine Sichtweise, der es um die wahren Gegebenheiten der wahrgenommenen Objekte, ihre Einbettung in Lebensform und religiöse Handlungen, in bestimmende magische Auffassungen von der identischen Präsenz des dargestellten Heiligen in den darstellenden, ebenfalls als heilig geltenden Bildern ging.

Das europäische Kunstinteresse richtete sich auf andere, neue, abweichende Formen der Repräsentation. Die Tatsache, dass rituelle Werke nicht repräsentieren, sondern verkörpern, also inkorporieren, war den europäischen Avantgardekünstlern, die aus einem ästhetischen Interesse heraus zu Anfang des 20. Jahrhunderts nach Afrika oder zumindest zum Horizont afrikanischer Artefakte und ›Kunstwerke‹ aufbrachen, vollkommen egal. Diese Art magischer, rituell gebundener, symbolisch verpflichteter, also durch und durch außergeleiteter und fremdbestimmter, mit dem einschlägigen Fremdwort ›heteronomer‹ ›Kunst‹ galt in Europa schon seit Langem als obsolet, verwerflich, langweilig und uninteressant. Eben: ›nicht auf den Punkt gebracht‹. Man verachtete seit Langem schon die ebenfalls auf Inkorporationen angelegten Ikonen byzantinischer Herkunft im Raum der russischen oder griechisch-orthodoxen Kirche. Wer die Kunst auf religiöse Unterweisung erneut festlegen wollte, galt als rückwärts gerichtet, wie

die Deutsch-Römer, die Nazarener, das Biedermeier, kurzum alles, was die Kunst in den Dienst eines ›frommen Gemüts‹ stellen mochte.

Literaturnachweis

- BACH, FRIEDRICH TEJA: *Shaping the beginning. Modern Artists and the Ancient Eastern Mediterranean*. Athen [N.P. Goulandris Foundation/Museum of Cycladic Art] 2006
- BATAILLE, GEORGES: Anziehung und Abstoßung. In: HOLLIER, DENIS (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- BOURDIEU, PIERRE: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1970
- BRAUN, CHRISTINA VON: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin [Aufbau] 2012
- FRANCASTEL, PIERRE: *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la renaissance au cubisme*. Paris [Gallimard] 1965 (=1965a)
- FRANCASTEL, PIERRE: *La Réalité figurative*. Paris [Denoël-Gonthier] 1965 (=1965b)
- FRANCASTEL, PIERRE: *Études de sociologie de l'art*. Paris [Denoël-Gonthier] 1977
- GEERTZ, CLIFFORD: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M. [Qumran] 1980
- HOLLIER, DENIS (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- BIPPUS, ELKE; JÖRG HUBER; ROBERTO NIGRO (Hrsg.): *Ins Offene. Gegenwart: Ästhetik: Theorie*. In: *magazin*, 31, Nr. 18/19. Das Magazin des Instituts für Theorie, Hochschule der Künste Zürich, Zürich 2012
- KECSKÉSI, MARIA; LÁSZLÓ VAJDA: »Ich bin nicht ich selbst«. Maske und Maskenwesen in Afrika. In: HAHNER-HERZOG, IRIS; MARIA KECSKÉSI; LÁSZLÓ VAJDA: *Das zweite Gesicht, Afrikanische Masken aus der Sammlung Barbier-Mueller Genf*. München, New York [Prestel] 1997, S. 11-36
- LAGAMMA, ALISA (Hrsg.): *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art New York und Rietberg Museum Zürich 2011/2012, New Haven, London [Yale University Press] 2012 (deutsch: *Helden Afrikas. Ein neuer Blick auf die Kunst*, Kat. New York, Zürich 2011/2012)

- LAGAMMA, ALISA: Introduction: Enshrining Greatness. In: LAGAMMA, ALISA (Hrsg.): *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*. Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art New York und Rietberg Museum Zürich 2011/2012, New Haven, London [Yale University Press] 2012, S. 2-35
- LAUDE, JEAN: Die französische Malerei und die »Negerkunst«. In: WICHMANN, SIEGFRIED (Hrsg.): *Weltkulturen und Moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*. München [Bruckmann] 1972, S. 475-481
- LEACH, EDMUND R.: Ästhetik. In: FIRTH, RAYMOND: *Institutionen in primitiven Gesellschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967, S. 31ff.
- MAUSS, MARCEL: Essay über die Natur und die Funktion des Opfers (1899, gemeinsam mit Henri Hubert). In: MAUSS, MARCEL: *Schriften zur Religionssoziologie*. Hrsg. v. Stephan Moebius u. a. Berlin [Suhrkamp] 2012, S. 91-216 (=2012a)
- MAUSS, MARCEL: Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie (1904, gemeinsam mit Henri Hubert). In: MAUSS, MARCEL: *Schriften zur Religionssoziologie*. Hrsg. v. Stephan Moebius u. a. Berlin [Suhrkamp] 2012, S. 237-402 (=2012b)
- MÜLLER, RUDOLF WOLFGANG: *Geld und Geist*. Frankfurt/M., New York [Campus] 1977
- PERROIS, LOUIS: Die Künste im Leben der Afrikaner – Eine ethnologische Einführung. In: SCHMALENBACH, WERNER (Hrsg.): *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller Genf*. München [Prestel] 1988, S. 29-48
- RECK, HANS ULRICH: *Index Kreativität*. Köln [Verlag der Buchhandlung Walther König] 2007a
- RECK, HANS ULRICH: Polylog über Ästhetik – Metatheorie, Eurozentrismus und zeitgenössischer Horizont. In: BIPPUS, ELKE; JÖRG HUBER; ROBERTO NIGRO (Hrsg.): *Ins Offene. Gegenwart: Ästhetik: Theorie*. magazin 31, Nr. 18/19. Das Magazin des Instituts für Theorie, Hochschule der Künste Zürich, Zürich 2012c, S. 27-39
- RUBIN, WILLIAM (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München [Prestel] 1984
- SOHN-RETHEL, ALFRED: *Warenform und Denkform*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978
- SOHN-RETHEL, ALFRED: *Soziologische Theorie der Erkenntnis*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985
- SOHN-RETHEL, ALFRED: *Das Geld. Die bare Münze des Apriori*. Berlin [Wagenbach] 1990

Bildnachweis

EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o. J.

GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris
[Qumran] 1980

EINSTEIN, CARL: *Negerplastik*. Berlin [Fannei und Walz] 1992

FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 301; © D.R.

FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 220; © Studio Renaudeau



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Bein, Länge: 15 cm

5. Moment

Konstruierter Mythos Afrika

Für die Aneignung ritueller Ästhetik muss man sich deshalb immer wieder die Lage im ausgehenden 19. Jahrhundert, muss man sich Mentalität und Bedingtheit des *Fin de Siècle* vor Augen halten. Solche Voraussetzungen sind nicht zu unterschlagen. Das gilt auch für die Voreinstellungen und Erkenntnisinteressen des hier Schreibenden. Ich bin kein Kulturhistoriker Afrikas, bin kein Ethnologe, schon gar nicht einer, der auf Afrika oder gar Nigeria spezialisiert wäre. Ich habe von diesen Territorien und Regionen keine vertieften spezialisierten kunstgeschichtlichen Kenntnisse, noch nicht einmal unter Einrechnung der Zuhilfenahme und gelegentlichen Konsultation der spezialisierten Forschungen anderer, Berufener. Auch habe ich keine Feldforschungen durchgeführt und bin noch nicht einmal ein durch private Reisen ausgezeichnete Laien-Kenner Afrikas. Also kann ich auch nicht die Rolle des veritablen Dilettanten beanspruchen. Ich muss mich, was ich ohnehin tun will, auf das angestammte Feld meiner Berufheit und Qualifikationen abstützen. Diese Qualifikationen sind seit Langem in ihrer philosophischen, ästhetischen und kunsttheoretischen Ausrichtung in Fallstudien anderen Ländern, Kontinenten und Kulturen verbunden. Auch in der argumentativen Auswertung sind sie generell anderem verpflichtet – beispielsweise Indien, Japan, China, aber auch den Aborigines. Meine Wahrnehmung von Afrika ist also kontinuierlich engagiert und interessiert, vollzieht sich aber in einem aus diversen Einzelheiten bestehenden Gesamtzusammenhang vorrangig in der Gestalt von Ausschnitten, von denen sich einige wichtige an bestimmte Motive, Zeiten, Ereignisse binden. Die politischen Dimensionen und afrikanischen Bezüge der nordamerikanischen Black Panthers lasse ich hier ebenso weg wie den antikolonialistischen Widerstand eines Frantz Fanon. Der ebenfalls antikolonialistische politische und philosophische Kampf von Cornelius Castoriadis, Jean-François Lyotard und anderen wird ebenso wenig gewürdigt wie die im frankreichkritischen algerischen Kontext veröffentlichte wichtige Zeitschrift *Socialisme ou barbarie* (1949-1965) der gleichnamigen revolutionären Gruppe. Auch

Eldridge Cleavers Jahre im nordafrikanischen Exil berühre ich nicht, ebensowenig stehen die seit langem auch in der Sphäre der Bohème etablierten Mischkulturen von Tanger, Marrakesh oder Casablanca hier zur Rede. Entscheidender für meine Orientierung sind die Resonanzen einer symbolisch transformierten rituellen Magie durch den französischen Surrealismus, sind Poetik, Poesie und Filme Pier Paolo Pasolinis, sind ethnologische Aufsätze, Schriften und die Kunstgeschichte der Skulpturen des ›Schwarzen Kontinents‹ (*Afrique noire. La création plastique*) von Michel Leiris (vgl. LEIRIS 1967), aber auch das ethnologisch inspirierte, auf afrikanischen Exkursionen und experimentell ›schwarzen‹ Aneignungen basierende Theater von Peter Brook in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren (vgl. HEILPERN 1979; Erfahrungsbericht: BROOK 1989: 157ff.).

Diese Vorbemerkungen bedeuten, dass – um es explizit zu benennen – keinerlei Fachautorität in den Feldern afrikanischer Ethnografie oder Kunst- oder Kulturgeschichte beansprucht wird. Mir erschließt sich das Thema durch die geschärfte Problematik einer systemisch gewordenen Kunst der klassischen Moderne und der Problematik der Kunstavantgarden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Seit der erwähnten ultimativen Emphase des jugendlichen Dichters Arthur Rimbaud ist dessen Forderung, man müsse unbedingt modern sein – ›absolument être moderne‹ –, die maßgebliche Auffassung für die Künste. Er hat ihnen eine radikalisierte Wendung gegeben, sie auf Radikalität verpflichtet. Von nun an beziehen sich die Künste auf ihre poetische Aufgabe und damit nur noch auf die durch sie selbst geschaffene und angeheizte Emphase des Neuen. Jeden Tag eine neue Sprache, am liebsten eine neue Welt erfinden, das war die Überzeugung und Parole seit den 1870er-Jahren.

Dem immer noch konform, radikalisierte Rimbaud seine Forderung ein weiteres und beispielhaft letztes Mal: Er hörte 1874 als 20-Jähriger mit dem literarischen Schreiben auf, verließ Frankreich, arbeitete als Tagelöhner, Sprachlehrer, Aufseher, Zirkusangestellter innerhalb und außerhalb Europas, um 1880 Europa endgültig den Rücken zu kehren (bis zu seinem Sterben in Marseille 1891) und als Vertreter einer Exportfirma nach Afrika zu gehen (vgl. BORER 1984). Später machte er sich selbständig, wurde Waffeneinkäufer für den Negus von Abessinien und erforschte so auf seine Weise Zentralafrika. Afrika hat ihn seit seiner Kindheit fasziniert (vgl. NICHOLL 1997). Die brieflichen Berichte aus Abessinien schilderten Verzweiflung, nicht nur beim Schreiber, sondern auch im Beschriebenen (vgl. RIMBAUD 1997). Rimbaud wurde, so viel weiß man, als Reisender von den lokalen Nomaden respektiert (vgl. JEANCOLAS 2009). Felix Philipp Ingold gelingt ein für unseren Zusammenhang – der ja von den subkutanen Verflochtenheiten zwischen künstlerischer Avantgarde und existenzieller Exzessivität, experi-

menteller Poetik und vitalem Heroismus handelt – besonders aussagekräftiges und prägnantes Kurzporträt. Er entwirft es zur Kennzeichnung eines ebenfalls jugendemphatischen, existenziellen Suchers, des Ethnologen und Widerstandskämpfers Boris Vildé, der 1942 von den Deutschen bei Paris hingerichtet wurde. Rimbaud galt diesem als ›dauerhaftes Faszinosum‹. Ingold beschreibt die Figur Rimbaud so: »[...] ein herausragender Künstler und Visionär, zugleich ein Abenteuerer und Rebell, ein ausschweifender Sinnenmensch, ein zynischer Romantiker, ein ungläubiger (ein ungläubig staunender) Gottsucher [...]« (INGOLD 2012: 30).

Rimbauds emphatisches Diktum und der Bruch mit dem Kunstmachen artikuliert selbst genuin und erstmals – trotz wichtiger Vorläufer wie Gérard de Nerval und Charles Baudelaire – in Reinkultur das bestimmende Kunstprinzip der Avantgarde: Es ist nicht das Werk, es ist die Haltung und vor allem das Leben das Problem der Kunst. Die künstlerische Haltung hat stets radikal zu sein und vermag es mithin gar nicht, mit dem Kunstmachen zu brechen. Sie kann nicht mit der Kunst brechen, ohne gleichzeitig damit aufzuhören, mit der Kunst aufzuhören. Es ist das Ende des Endes, das die Kunst gegen diese als ›Nicht-diese‹ fortsetzt. Von Anfang an ist der Negativismus und Revoltismus der Avantgarde dialektisch bestimmend und entfaltet gewesen (vgl. RECK 2007b). Das Ende der Kunst ist ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln. Das ist die Urszene des modernistischen Avantgardismus. Es wundert nicht, dass für die französische Literatur und Philosophie, aber auch für die Ethnologie –, über Victor Segalen und Michel Leiris bis hin zu Michel Foucault und heutigen Autoren – Rimbaud der große Bezugspunkt geblieben ist. Man muss das auch dialektisch sehen, beziehungsweise muss man der innewohnenden Dialektik ihr Artikulationsrecht zugestehen und sie entsprechend angemessen charakterisieren. Zum Beispiel in dieser Weise: Da es kein Ende, sondern nur den permanenten Bruch, also den Revoltismus gegen die Kunst als Kunst gibt, ist gerade im avantgardistischen Zugriff kein Ende der Kunst in Sicht oder auszumachen. Denn sie setzt sich nach ihrem Ende als genuines Problem des Lebens fort.

Der Avantgardismus ist also ebenso unausweichlich in der modernen Kunstentwicklung wie die Diffamierung der Kunst durch diese selbst. Unbedingt auf Avantgardismus eingeschworene Kunst erneuert sich nur noch im Hass auf sich selbst, in Zerstörung, Verwerfung, Zertrümmerung. Kunst wird Bilderkrieg und Gegenkunst. Umgekehrt: Bilderkrieg und Antikunst werden zu vorgeschobenen Bastionen der Kunstentwicklung. Damit löst sich die avantgardistische Forderung zwar selbst auf, aber sie setzt damit auch eine Maschinerie ihrer Reproduktion in Gang, die bis heute ungebrochen erfolgreich ist: Immer noch ein weiteres Mal eine bisherige Außenetappe in die Kunst zu integrieren, seien das

bisher kunstferne Kulturen oder bisher als vollkommen kunstunfähig betrachtete Materialien. Das ist das Problem der Authentizität in der Kunst, die zur Leerformel wird und zur wichtigsten Instanz einer allseitigen Vermitteltheit des Uneigentlichen. Das Unbedingte wird so im Zeichen der Behauptung eines unbedingt Authentischen zum Bedingten schlechthin (vgl. RECK 2006a). Es wird zur Formel. Und von der anderen Seite her gilt: Authentisch ist nur noch, was sich zur Formel eignet, was als Leergut zirkuliert, als Floskel und Unbestimmtes ausgeprägt ist. Es ist der, wie man in der analytischen Philosophie sagen würde, ›performative Selbstwiderspruch‹, der diesen Begriff ausmacht. Das heißt: In dem Maße, wie sie sich äußert und behauptet, also im Vollzug ihrer selbst, wird sie zum sie auslöschenden eigenen Gegenteil, zum vollzogenen Widerpart und Widerspruch. Das ist die angemessene Ausdeutung des Impulses von Rimbaud von seinem historisch entfalteten Endeffekt her.

Es wundert deshalb nicht, dass dieser Mechanismus und Rimbaud als Initiator und zugleich maßgeblicher Vertreter einer experimentellen Avantgarde gleichzeitig zu Stoffen und Gütern einer spezifisch experimentierfreudigen Massenkultur geworden sind, die sich allerdings nicht direkt dem Kommerz, sondern den Lockungen des Exzessiven, den Zeichen und Gesten der Dissidenz, des Schwarzmantischen, Bösen und des Ungehorsams verschrieben haben. Dieser Rimbaud taucht wieder als Kronzeuge auf für kulturell gebildete, literarisch und zugleich spektakulär ambitionierte Rock-Poeten wie Jim Morrison oder Patti Smith (also: Rimbaud mit Nietzsche und Antonin Artaud) und für deren Nachfolger.

Kunst am Nullpunkt oder der unbedingte Avantgardismus war der Startschuss für ein Unternehmen, das die Kunst nicht nur zu einem ästhetischen, sondern auch zu einem sozial und kommunikativ in sich selbst abgeschlossenen System hat werden lassen. Diese Zäsur der modernen Kunstentwicklung macht, dass auch und gerade das Phänomen Afrika ein durch und durch akutes und zeitgenössisches ist, seit es über die Vermittlung der französischen Fauves, der Wilden um André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse um 1908 in den Wahrnehmungshorizont einer zeitgenössischen künstlerischen Ästhetik eingetreten ist. Die Begegnung Maurice de Vlamincks (1876-1958) im Sommer 1906 mit Angehörigen einiger Stämme der Atutu und Guro auf dem Gebiet der heutigen Côte d'Ivoire wurde hierfür prägend.

Afrikanismus und, besonders, Orientalismus sind seit Langem im nachnapoleonischen Frankreich Reizthemen. Reisen in den Orient stehen seit Chateaubriand auf der Tagesordnung, nicht selten allerdings als eine Art ›eingebettete Reise‹ mit viel offizieller Repräsentation und Diplomatiekult. Nicht selten beauftragten Großschriftsteller wie Chateaubriand ganze Gruppen von Rechercheuren, um

Material zusammenzutragen. Vorrangig Gehörtes, selten selbst Erlebtes bestimmten diese Berichte, die den kolonialen Zwecken dienten, ob nun mit oder ohne wissenschaftlichen Vorwand. 1806 unternimmt Chateaubriand eine Orientreise, die er in dem Tagebuch *Itinéraire de Paris à Jérusalem* 1811 publiziert. Darin nimmt das damals zum Osmanischen Reich gehörende Griechenland breiten Raum ein. Chateaubriands Publikation wird legendär für den typisch französischen diplomatischen Dienst im Rahmen von und an einer hierarchisch organisierten Kultur. Zugleich hilft sie, den Boden zu bereiten für die 1821 in Europa ausbrechende Begeisterung für den Befreiungskampf der Griechen von der türkischen Herrschaft. Man muss sich gegenüber solchen präfabrizierten Unternehmen die Leistung von Gérard de Nerval, diesem romantischen Außenseiter, besonders verdeutlichen. Er trug auf seiner Reise 1842 durch Griechenland und von Ägypten aus entlang den Ländern Kleinasiens nach Konstantinopel beeindruckende Schätze von Erfahrungen aus der Nahsicht des Engagierten, Aufmerksamen und am Alltag der wirklichen Menschen wirklich Interessierten zusammen.

Jedenfalls wurden so im Zuge der napoleonischen Imperialansprüche und besonders der Konstruktion des Universal museums der westlichen Zivilisation unter französischer Ägide Nordafrika und Vorderasien als Orient sowie Afrika kartografiert als Kontinente einer spezifischen Sehnsucht und eines partikularen Phantasmas. Das Phantasma des Orientalismus wurde zu einem beispielgebenden Modell für eigene symbolische Horizonte, die auf ein fremdes Reich projiziert wurden. »Orientalismus« ist seitdem zu einem Symbolsystem imperialer Landvermessung geworden, mit der Stilisierung von Bräuchen und Fremdheiten, nicht zuletzt solchen erotischer Art (vgl. SAID 1981). Nervals Reise in den Orient bildet einen Höhepunkt der Gattung der Orientreisen und der literarischen Berichte zu ihnen. Nerval ist gerade wegen seiner erfahrenen Selbstfremdheit besonders offen für die Erfahrungen des Fremden. Als pathologisierter und hypernervöser Außenseiter seiner Zeit, asozial geworden durch Geldsorge und mancherlei weitere Prägung, erscheint Nerval das Reisen als Entwurf in ein Offenes, Unfassbares, Unbekanntes. Unterwegssein ist hier bereits das Ziel.

Ganz anders das Reisetagebuch, das der 28-jährige Gustave Flaubert auf einer Reise nach Ägypten führte, die er sieben Jahre nach Nervals Unternehmen realisierte. Eine Reise, die ihn zwei Jahre in Atem hielt und zu Beobachtungen verleitete, die vom formalen Anspruch her interessanter sind als vom thematischen. Das Tagebuch verfährt in aufblitzenden Abkürzungen, heterogenen und dispersen Einzelnotaten. Es ist das einzige Buch unter den Publikationen Flauberts, das ohne Überarbeitungen, im Sinne eines Diktates der »vérité directe« realisiert worden ist. Was als Leben zwischen dem unter – persönlich betrach-

tet – dramatischen Umständen vollzogenen Aufbruch in Paris am 22. Oktober 1849 und der Rückkehr nach fast zwei Jahren vorüberzieht, wird in Fragmenten zersplitterter Eindrucksmetaphorik plastisch greifbar, bleibt aber transitorisch und im Grunde pittoresk, weniger freundlich: bedeutungslos.

Die erlebten Episoden sind so trivial, wie kleinbürgerliche Reise-Eskapaden es heute wären. Und vielleicht waren sie genau das immer schon. Voller Klischees, besonders gegenüber käuflicher Liebe und erotischer, in Wahrheit wohl vorrangig sexueller Erfahrung, wird Ägypten zum Dekorationsraum einer trivialen Selbstinszenierung, die nur wegen der überaus modern anmutenden torsohaften Notationsform und einer ins Unfertige zielenden Schreibbewegung interessant wirkt. Für das Bild des Fremden im Verhältnis des französischen Blicks auf Afrika und den Orient liefert Flaubert einige Stereotypen, die deshalb von Bedeutung sind, weil seine Reise existenziell persönlich und nicht diplomatisch oder gar als Fortsetzung der musealisierbaren Erfahrungen für das französische Imperialmuseum der weltweit unterworfenen Kulturen gedacht gewesen war. Flauberts Reise erweist sich zunehmend als Prüfstein und auch Vorwand für ein literarisches Experiment, das den kontrollierten Diskurs ersetzt durch ein spontanes, ans Disperse sich verlieren wollendes Notieren. Leitmodell dafür ist die Vedute oder das Panorama. Es geht um Fern- und Nahsichten, es sind durchgängig die malerischen Qualitäten, die in Analogie zur Lichtwerdung der Farbe aus dem Blick eines Malers beschrieben werden (vgl. z. B. FLAUBERT 1991: 96, 99, 110, 112, 156, 171, 177, 188, 207, 209f.). Veduten und Prospekte legen sich über das Erlebte, das erscheint ›wie gemalt‹. Und in solchem Gemälde spielen stereotype Reproduktionen von metaphorischen Auffassungen vom Orient und besonders von Afrika, das irgendwo im Süden hinter den ägyptischen Bergen beginnt und den Orient ablöst, eine besondere Rolle. Hierfür sollen einige wenige, typische Belege reichen: »Ein Boot, eine Tartane fährt vorüber: das ist der wahre Orient, ein melancholischer und einschläfernder Eindruck, man ahnt schon etwas Unermessliches und Unerbittliches, in dem man verloren ist« (FLAUBERT 1991: 44). Offenkundig lehnen sich solche Beschreibungen an Stereotypen an, die schon die Ostasien-Reisen der niederländischen und englischen Handelskompanien seit dem 17. Jahrhundert vorgeformt haben. Man muss sich nur noch den Opiumrausch dazudenken, um das Bild der unendlichen trägen Melancholie zu vervollständigen. Was genau unter der im Tagesmeridian ausgeglühten Landschaft zu verstehen ist. Die Sonne erscheint hierin immer als hart und grell, was unter dem Zeichen ›des Negers‹ oder des ›Negerhaften/Negerartigen‹ als typisch afrikanische Landschaft dargestellt wird. »Die Luft ist sehr tief, das Licht fällt scheidtelrecht herab, eine Negerlandschaft tut sich auf« (FLAUBERT 1991: 109).

Und weiter, ganz im Kult des Endzeitlichen, Inerten, entropisch Gewordenen, durch Krankheit und Verseuchung apokalyptisch gefärbten staubigen Kontinents: »Alle diese Ruinen riechen nach Fieber; man denkt an Leute, die sich zu Tode langweilen und am Nichtstun sterben. Mittelalterlicher, mameluckischer, barbarischer Orient« (FLAUBERT 1991: 132). Sodann: »Das ist nicht mehr Ägypten, es ist negerhaft, afrikanisch, wild, es ist ebenso hitzig wie das andere ruhig ist« (FLAUBERT 1991: 111). Der Orient wird hier zum Inbegriff der Nicht-Historizität. Die Verweigerung oder der Entzug einer historischen, revolutionierenden progressierenden Zeit macht aus dem Kontinent einen der Barbarei. Der Orient ist eben deshalb mächtig, faszinierend und bedrohlich zugleich. Er ist das Reich der verweigerten Arbeit, der unterlassenen Naturbearbeitung. Er ist der Kontinent des Konkreten, eines Hier-und-so-Seins, einer Evidenz des alternativlosen Daseins, aus welchem die Menschen als Subjekte sich stetig wegdenken, ja gar sich immer schon weggedacht haben. Die Verweigerung von bearbeitender, modellierender Tätigkeit, von Geschichte modellierender Arbeit und Energietransformation (Geschichte als angeeignete Natur im Spiegel machtvoller, mythisch aufgeladener Subjektwerdung) macht aus dem Land einen Kontinent der Indifferenz, des Posthistorischen, des Apokalyptischen. Und macht aus den Menschen Barbaren. Barbar ist nun nicht mehr, wer die eigene Sprache nicht mehr spricht und schlicht fremd wäre oder bliebe, sondern Barbar ist, wer die Geschichtsphilosophie des westeuropäischen tätigen Subjekts, des machtvollen Agenten selbstbewusst gemachter Geschichte verweigert, der Landstreicher und Bettler, der Schwarze und Neger, der Subversive und Kiffer, der Verworfenen und die Arbeit Fliehende, der Faule und, ganz besonders, der Anspruchslose.

Man sieht, wie hier der Boden bereitet wird für den Eskapismus eines Arthur Rimbaud, der als »poète maudit«, als verworfener Dichter, Europa fliehen und Afrikaner werden wird im Jenseits der Differenz zwischen Arbeitsverweigerung und Verbrechen, Produktionsverweigerung und ritualisierter Asozialität außerhalb der kulturellen Medien und Formationen der sprachlich codierten, artikulierten Hochkultur und besonders der französischen, im Kastensystem der Repräsentanten ritualisierten Meta-Zivilisation. Der Arbeitsscheue wird zum verweigernden Gesindel, und der Barbar ist die Inkorporation des Wilden nicht von Natur aus, sondern aus Wahl: Das Negerhafte, Wilde ist das Barbarische. Man könnte auch sagen: An die Stelle der gereinigten Formen treten Rausch und Tanz, Trance und Ekstase. Sie lauern ständig, sie drohen stetig aus dem Körper auszubrechen, der nicht durch das Geschichtspathos der Arbeit geprägt und diszipliniert ist für die Anstrengungen von historischer Subjektivität. Er bringt es für die europäische Volksseele auf den Punkt. Flaubert wird auf seiner ganzen Reise die Versuchung

oder Obsession nicht mehr los, zwischen dem Orient und Afrika eine Grenze einzuziehen, die mit dem Typus des Negerhaften argumentiert und die stetig versucht, diesseits der Linie der Ekstase und des Wilden zu bleiben.

Dieses in solcher Weise ästhetisch modellierte Afrika – die Ästhetik der Masken, diese das Ritual beispielhaft verwandelnden symbolischen Zeugen eines Ungebrochenen und Vitalen – befindet und bewegt sich also mitten in der europäischen Kunstproblematik. Afrika hat sich, nach dieser entscheidenden, ästhetisch vollzogenen Transformation und ohne seine archaische oder ursprüngliche Gestalt zu ändern, als ein genuin europäisches Problem oder Phänomen herausgestellt. Die selbstreferenzielle und tendenziell rein ›ästhetizistisch‹, also aussagen- und referenzlos werdende Kunst würde schnell zum äußerlichen Formalismus erstarren, wenn sie es nicht vermöchte, sich an neue, exotische, intensive, ursprüngliche, vitale Energien, Zeichen und Quellen anzuschließen, um diese zugleich für sich aufzuschließen. Allerdings verschob die systemische Sphäre, die sich auf Kunst selber bezieht, darin die Bedingungen des Kunstmachens wie auch die der Kunstwahrnehmung. Nicht mehr die Referenz, sondern die Möglichkeiten, auf die interne Ästhetik Rückschlüsse zu ziehen, war das Entscheidende. Nicht mehr die Welt, sondern die Kunst war nun das vorrangige Objekt der Kunst. Das bedeutet nicht, dass die Welt aus der Kunst verschwindet, sondern nur, dass sie sich ihre eigenen Welten stetig selbst schaffen und als ›neue‹ behaupten muss.

Die zu Recht beobachtete Spiritualität der nicht-figurativen Künstler, von Malewitsch bis Mondrian, fügte sich nicht in den herkömmlichen Rahmen einer konkreten religiösen Malerei ein, sondern versuchte, die religiöse Emphase an die neue, von Künstlern erfundene ästhetische Intensität zu binden und eine neue, ›gegenstandslose‹, rein energetisch vibrierende Malerei zu schaffen, die sich an die Stelle der bisherigen Religion setzt, die also zwar religiös ist, aber eben in der Weise eines neuen, alles andere beherrschenden Gefühls, das sich ästhetisch entfaltet und nicht mehr konkret-religiös. Dieses Setzen auf eine Emphase/Erregungsästhetik, in welcher der Mensch neu, also zeitgeschichtlich wird, sich reinigt und als neuer erfährt, eben dies formuliert sich im Programm der Gegenstandslosigkeit eines Malewitsch unter dem Anspruch des ›Suprematismus‹ – beispielsweise. Nun ist, nach der Koketterie der Avantgarden mit Hermetismus und dem Okkulten (vgl. LOERS 1995; ELIADE 1978) und weit darüber hinaus die Kunst die Religion, nicht mehr die Religion selbst.

Dennoch oder eben deshalb kann hier nicht auf Hintergründe oder genaue Situiertheit einzelner Werke, Skulpturen oder Masken, kann auch nicht auf bemerkenswerte und überwältigende Diversität der regionalen Stile, die Vielfalt der ›Kunstsprachen‹ im Bereich der Ursprungskulturen der Artefakte eingegangen

werden. Auch steht die Intimität oder Singularität einzelner Werke hier nicht zur Debatte. Es gibt hier keinen Fundus des Belehrens oder Erklärens. Dafür gibt es Spezialisten.

Wenn nun aber eine Ausstellung, wie die von Tony Cragg und Dierk Dierking kuratierte Schau mit dem Titel *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias*, die im Skulpturenpark der Stiftung Tony Cragg Wuppertal im Frühjahr/ Sommer 2012 gezeigt worden ist (vgl. COLE/DIERKING 2012), sich in einem bestimmten Kontext bewegt, nämlich die Werke diverser südnigerianischer Ethnien und Gemeinschaften nicht in einem ethnologischen Ursprungszusammenhang, sondern in einem ästhetischen Gegenwartskontext präsentiert, der durch die Leistungen der zeitgenössischen Skulptur motiviert ist, dann hat man in vorbildlicher und dankenswerter Weise eine Verdeutlichung des Feldes vor Augen, in dem ich mich kunst- und ästhetiktheoretisch bewege. Im Kontext dieser Ausstellung konnte ich am 7. Juli 2012 erste Überlegungen des hier Ausgeführten unter dem Titel *Vom Ritual zur Kunst oder Kunst als Ritual? Ästhetische Bemerkungen* vortragen. Wenn ich hier über die Probleme der Verschiebung von Ritualkunst auf Kunst oder auch die Irreversibilität der museologischen Verlagerung der archaischen Werke in die zeitgenössische Kunstsphäre und darüber, was es bedeutet, dass die archaischen Kulturen insgesamt in diesen Werken nurmehr symbolisch leben, reflektiere, dann deshalb, weil solche formalästhetische Kraft im Sinne Carl Einsteins eben weitgreifende Gedanken anregt.

Das symbolische Weiterleben der Artefakte beinhaltet hier auch eine substantielle Transformation: Diese Skulpturen inkorporieren nicht mehr, sie repräsentieren.

Es mangelt ihnen fortan an jeder ursprünglichen Macht der Inkorporation. Sie sind der Zentriertheit im Ursprünglichen, Numinosen, verlustig gegangen (vgl. CAILLOIS 1988). Zudem teilt die Präsentation der südnigerianischen Werke im Skulpturenpark Wuppertal durch den Kurator Dierk Dierking ausdrücklich die von Conrad Fiedler und vor allem, wenige Jahrzehnte später, von Carl Einstein postulierte Konzentration auf die genuin ästhetische Form. Diese herauszustreichen wurde verstanden als Erweiterung der künstlerischen Sensibilität, was Carl Einstein schon in seinem 1915 erstmals publizierten bahnbrechenden Buch *Negerplastik* forderte. Die formästhetische Emphase hielt bei Einstein an, was ihn in den Kreis der Surrealisten führte. Er war mitverantwortlich für die Zeitschrift *Documents*, die in fünfzehn Ausgaben von April 1929 bis Januar 1931 erschien (vgl. BATAILLE et al. 1991). Formästhetische Emphase wurde in diesem Umfeld zur alles dominierenden Forderung an die künstlerische Aneignung rituellen und kultischen Materials. Diese Vorgabe stützt weiterhin den Weg

der ästhetik- und kunsttheoretischen Erörterungen in der vorliegenden Abhandlung.

Es handelt sich hier also um ein Sichtbar-Werden und um ein Zeigen, das nicht das der Ethnologie ist. Eben deshalb ist es legitim (wenn sich das denn durch das Gewicht der nachfolgenden Ausführungen einholen und belegen lässt), hier ästhetische Kommentare zu diesem kunstbezogenen oder in der Sphäre des Kunstsystems, seiner museologischen Strategien, Dispositive und Institutionen zu entwickeln. Es interessieren mich also die Paradoxien, Normen und Strategien des westlichen Kunstsystems. Die Integration außereuropäischer Artefakte und ihre Isolation aus Kontexten ist ebenso wichtig wie die Frage, wann solche Integrationen auftreten und wie die europäischen Künstler sich darauf einstellen.

Es handelt sich dabei stets um einen dialektischen Prozess, der pendelt zwischen Integration und Ausgrenzung. Integriert werden die ästhetisch-formalen Aspekte, ausgegrenzt werden die Schöpfer und Urheber, die ursprünglichen Bindungen und die gesamte Ausgangslage einer rituell in einer Lebensgemeinschaft nicht ästhetisch, sondern religiös verankerten Kunst. Deshalb will ich im Folgenden kunst- und ästhetiktheoretische Reflektionen miteinander verbinden anhand des Tatbestands, dass solche Werke unserer Kunstwahrnehmung, unserer formalen Wertschätzung, unserem Genuss als Verkörperung geradezu überwältigender Ausdrucksfähigkeiten erscheinen. Letztlich ist also eine philosophische Betrachtung der Verschiebungen vom Ritual auf die Kunst vonnöten, zumal diese niemals das Plädoyer einer Ursprünglichkeit, Echtheit oder Wahrheit zulassen kann. Noch gar der Anschein erzeugt werden soll, als ob es einen Weg in ein vorkolonialistisches, unberührtes, wiederhergestelltes, wahres oder eigentliches Afrika geben könnte. In Bezug darauf ist ja nichts verräterischer als die ideologische Rede vom ›Postkolonialismus‹. Sie wirkt, gepflegt in den aktuellen Kulturwissenschaften, weniger beschönigend denn als schlichte Lüge. Denn als ›politisch-korrekte Sprachregelung‹ hat sie keinerlei Auswirkung über die Symbole und diskursiven Sprachen us-amerikanischer Universitätsgelände hinaus, keinerlei, und sei es auch nur die geringste Bedeutung für die heterogenen Wirklichkeiten in der globalen, realen Welt. Darüber wird weiter unten im Kapitel ›Regulative kritischer Theorie im Zeitalter des Neo-Kolonialismus‹ noch ausführlicher zu reden und zu argumentieren sein.

Die vorliegende Abhandlung wird ein besonderes Augenmerk auf die bei der Verschiebung vom Ritual zur Kunst auftretenden Probleme richten und besonders die Frage der Irreversibilität des Prozesses abwägen. Das hat eine Kosten- seite, die wohl ein besonders signifikantes Licht auf den gesamten Kontinent Afrika, seine Vitalität und Lage, seine Geschichte und Aktualität zu werfen er-

laubt. Das zu verhandeln ist wiederum deshalb besonders schwierig, weil Europa ja kein interesseloses oder altruistisch handelndes Gebilde ist – wie heute auch andere Imperien, Kontinente und Interessensverbände auch, von den USA, wie selbstverständlich und bekannt, bis hin zu, was eher neu ist, China. Diese Imperien wenden sich nicht in interesselosem Wohlgefallen fremden Kulturen zu, um diese aus sich heraus wertzuschätzen. Auch und vielleicht in besonderem, jedenfalls besonders aufschlussreichem Maße ist auch das ästhetische Interesse eingebunden in den universalen Kolonialismus oder Imperialismus, der Zuwendungen des Interesses fokussiert und modelliert. Man muss also allseitig vom Tatbestand einer Gebrochenheit ausgehen: unsere Lage erscheint zwiespältig. Die ästhetische Aufwertung der Subsistenz entspricht einem kulturellen Ideal oder eingeübten Vorurteil, das als Verblendung oder Deckgeschichte operiert.

Die Lage zum Beispiel Afrikas zeugt von einer Durchbrochenheit, weil die Subsistenz nur heteronom thematisiert wird, weil also die geforderte technische Modernisierung, mitsamt dem Begleitschauspiel einer formalen Demokratieforderung, nicht nur die traditionelle Lebensweise einschneidend betrifft, sondern auch eine Entritualisierung und damit symbolische Herrschaft über eine substanziell enteignete Kunstform betreibt und bewirkt. Damit werden die archaische Ritualität und verflochtene Religiosität des Symbolischen (Animismus, Totemismus, Synkretismus) aufgebrochen und in einer eigenen Sphäre verdichtet, an die das Numinose nicht nur delegiert, sondern überschrieben wird. Diese Überschreibung schafft eine ganz neue Sphäre von Zeichen oder Symbolen und lässt das Ursprungsgut nicht unverändert. Wo einst inkorporierte Vitalkraft war, herrschen nun Zeichen. Inkorporation wird zu Repräsentation. Das unverbrüchliche Anwesen des Numinosen wird in ein Spiel mit ästhetischen Zuschreibungen verwandelt. Sloganartig zugespitzt: Entweder formale Semiotik oder Animismus. Oder auch: Kunst als Kunst oder Animismus. Das gilt, auch wenn zeitgenössische Protagonisten sich bereits mit irgendeiner Art von seelischer Wirkung begnügen, um einen Platzhalter für den alten im neuen Kunstanimismus zu finden. Aber das ist bequem und, um das Mindeste zu sagen, unredlich. Bezeichnend jedenfalls dafür auch das eine oder andere Moment in der gegenwärtigen (2012) Ausstellung zum Thema ›Animismus‹ im Berliner Haus der Kulturen der Welt. Zum Beispiel wird in der Broschüre, die Künstler und Werke in einzelnen kurzen Abschnitten präsentiert, über ›Objektivierung‹ Folgendes gesagt:

»Die Ausstellung ›Animismus‹ zeigt eine Reihe von Kunstwerken, die über das paradoxe Verhältnis des Mediums Ausstellung zum Animismus reflektieren. Paradox ist dieses Verhältnis nicht zuletzt deswegen, weil die Dinge in den Museen in einem anderen Sinn weiterhin animistisch wirksam sind– sie animieren eine bestimmte Geschichtsschrei-

bung, eine Wissensordnung oder die Fantasie der Besucher, die sich im Angesicht von Mumien oder Dinosaurierskeletten vorstellen können, wie diese wieder zum Leben erwachen. Ließe sich solches auch für die gesamte im Kolonialismus verdinglichte Welt denken?» (FRANKE 2012: 17).

Bloß: Die Behauptung einer Resakralisierung der Säkularisation, also, nach Max Weber, die schlichte, angestrengte Wiederverzauberung der Welt, führt nicht zum ursprünglichen Zauber selbst, sondern nur zu den Ausweglosigkeiten einer Entzauberung, die alles beschädigt hat. Und das betrifft auch solche rein willkürliche, subjektiv ersehnte Kolonialismuskritik, die nicht zufälligerweise deshalb in Künstlerkreisen häufig anzutreffen ist, weil der eingebaute ›Vitalismuszwang‹ und moralische Furor radikaler Kunst (als Ästhetik ihrer genuinen Existenz) die Künstler zu einer exzessiven Integrität verpflichtet, der sie in dieser Welt schlicht nicht gewachsen sein können, die sie aber abstrakt zu behaupten haben unter Strafandrohung durch das Kunstsystem im gegenteiligen Falle.

Der Animismus als ein Konzept der Beseeltheit von transzendenten Wesen in diversen Inkorporationen markiert demgegenüber prinzipiell, ontologisch und durch keine Sentimentalität oder gutwillige Absicht zu verschieben, ein Territorium, das stets vor dem Schwellenübertritt zur Formalisierung von Zeichen und insbesondere zum Bewusstsein hin liegt, die Zeichen könnten konventionell vereinbart werden. Oder gar: Sie stünden als Bezeichnungen von etwas, das erst durch den Akt der Bezeichnung als Gegenstand für menschliche Erfahrung erst erschlossen oder mitkonstruiert wird. Der Animismus meint stets die beseelte Welt, die Realität der Geister und Noumena (vgl. als knappe Charakterisierung zur Einführung: FRANKE 2012: 7-15). Wie man die Rückkehr des Animismus als Bestandteil einer retribalisierten Welt spekulativ denken kann, führt – im Unterschied und auch Gegensatz zu solchen verkürzenden Ansichten – Marshall McLuhan in einem Buch aus den 1960er-Jahren vor, dessen diesbezügliche Motive in einem Exkurs kurz angesprochen werden, ohne Bezugnahme auf anderes Bedenkenswertes aus dieser Publikation. McLuhans Auffassungen verstehen sich als einen angemessenen Rückgriff auf Tribalismus und Animismus in der entfesselten technischen Welt und Gesellschaft der Moderne.

Literaturnachweis

- BATAILLE, GEORGES; GEORGES HENRI; CARL EINSTEIN; MICHEL LEIRIS (u.a.).
In: *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie 1929-1931*. Reprint
Éditions Jean-Michel Place, Paris 1991, 2 Bde.
- BORER, ALAIN: *Rimbaud en Abyssinie*. Paris [Seuil] 1984
- BROOK, PETER: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987*. Berlin
[Alexander] 1989
- CAILLOIS, ROGER: *Der Mensch und das Heilige*. München, Wien [Hanser] 1988
- COLE, HERBERT M.; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Invention and Tradition – The Art of
Southeastern Nigeria*. München, London, New York [Prestel] 2012
- ELIADE, MIRCEA: *Das Okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der
Religionsgeschichte*. Salzburg [O. Müller] 1978
- FLAUBERT, GUSTAVE: *Reisetagebuch aus Ägypten*. Zürich [Diogenes] 1991
- FRANKE, ANSELM: Einführung. In: SCHERER, BERND M. (Intendant): *Animismus*.
Ausstellung/Konferenz 16.3. - 6.5.2012. Berlin [Haus der Kulturen der Welt]
2012
- HEILPERN, JOHN: *Peter Brooks Theater-Safari*. Hamburg [Knaus] 1979
- INGOLD, FELIX PHILIPP: *Einleitung zu: Boris Vildé, Trost der Philosophie*. Tagebuch
und Briefe aus der Haft, aus dem Französischen übersetzt, kommentiert
und herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Berlin [Matthes & Seitz] 2012,
S. 7-35
- JEANCOLAS, CLAUDE: *Le retour à Tadjoura*. Paris [Éditions FVW] 2009
- LEIRIS, MICHEL; JACQUELINE DELANGE: *Afrique noire. La création plastique*.
Reihe ›Univers des formes‹, hrsg. v. André Malraux. Paris [Gallimard]
1967 (deutsch: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*. Reihe ›Universum der
Kunst‹, München [Beck] 1968)
- LOERS, VEIT (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde von Munch bis Mondrian,
1900-1915*. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 3.6. - 20.8.1995,
Ostfildern [Edition Tertium] 1995
- NICHOLL, CHARLES: *Somebody else. Arthur Rimbaud in Africa 1880-1891*. Chicago
[The University of Chicago Press] (Neuaufgabe) 1997
- RECK, HANS ULRICH: Authentizität als Material und Dispositiv in der
bildenden Kunst – paradoxe Inszenierungen expandierender
Künstlerselbstbehauptung. In: KNALLER, SUSANNE; HARRO MÜLLER
(Hrsg.): *Authentizität*. München [Fink] 2006, S. 249-281; dass., revidiert und
erweitert in: RECK, HANS ULRICH: *Das Bild zeigt das Bild selber als Abwesendes*.
Zu den Spannungen zwischen Kunst, Medien und visueller Kultur. Edition Transfer,

hrsg. v. Christian Reder. Wien, New York [Springer Verlag] 2007, S. 271-320
(=2006a)

RECK, HANS ULRICH: Zerfall des Kunstbegriffs. Betrachtungen zu einer
Dialektik der Provokation und zur Antiquiertheit künstlerischer Revolten.
In: RECK, HANS ULRICH: *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?*
München [Wilhelm Fink] 2007, erweiterte und revidierte Fassung von:
RECK, HANS ULRICH: Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der
Revolte. In: WILHELM, KARIN (Hrsg.): *Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der
Künste, Nein zu sagen.* Giessen [anabas] 1995, S. 50-90 (=2007b)

RIMBAUD, ARTHUR: Lettres d'Afrique et d'Arabie 1880-1891. In: RIMBAUD,
ARTHUR: *Les lettres manuscrites.* Hrsg. v. Claude Jeancolas. Paris [Textuel]
1997

SAID, EDWARD W.: *Orientalismus.* Frankfurt/M., Berlin, Wien [Ullstein] 1981

6. Moment

Exkurs: Retribalisierung im globalen Dorf am Beispiel von Marshall McLuhan

Der kanadische Literaturwissenschaftler, Medientheoretiker und spät konvertierte Katholik Marshall McLuhan, seit den 1960er-Jahren als komplexer, wilder, abweichender Denker zu Weltruhm gekommen, meint seine in vielen Aspekten konkretisierte, oft wiederholte, zuweilen belächelte, selten aber angemessen erörterte Rede vom ›globalen Dorf‹ in der Tat ernst. Der glaubt tatsächlich, dass die Weltgesellschaft auf der Basis hochtechnisierter Massenkommunikationstechnologien wieder zum Dorf geworden sei. Man muss wohl inzwischen korrigieren, dass es sich hierbei wohl eher um eine ›globale Vorstadt‹ oder eine globale ›Exo-Stadt‹ als um ein Dorf handelt. Dennoch hebeln die angesprochenen Technologien ohne Zweifel vieles an Gewohntem, Bekanntem und historisch Erworbenem aus – von den Siedlungsstrukturen bis zu den Wahrnehmungsweisen. Also biologische und kulturelle Natur. Oder soziale und individuelle Artefakte. Man kann von einer eigentlichen ›Retribalisierung‹ und auch davon sprechen, dass in dieser feinmaschig vernetzten globalen Vorstadt eine Dämonologie zurückkehrt, die archaische Dispositionen mit technischen Dispositiven zu einem neuen Sinnes-Apparate-Verbund verschaltet. Die magischen Dämonen der triebhaft besetzten Urwelt sind, subkutan, vital geblieben und werden durch die technischen Bedingungen und Möglichkeiten der Kommunikation reaktiviert, ja geradezu auf einem neuen Niveau als das wieder lebendig, was sie immer gewesen sind: magische Akteure und Energien einer das Individuum dezentrierenden Magie.

Bis heute originell bleibt McLuhans Diagnose oder, je nachdem, Vermutung, der Globalisierungs- und Technisierungsprozess führe nicht zu einer immer abstrakter werdenden, subsystemisch differenzierten Moderne, sondern zur Ausbildung neuer Stämme und Gemeinschaften, die solche archaischen Potenziale reaktivieren und in Resonanz zu den frühen Dispositionen verstärken. Heute kann man das leichter nachvollziehen als vor einigen Jahrzehnten. Immerhin

entwickelte McLuhan seine Thesen ja vor der Durchsetzung des World Wide Web und des transportablen Computers als alltägliches Accessoire, das körperlich nicht mehr ins Gewicht fällt. Das ›Netz‹, wie heute allenthalben wahrzunehmen, sozialisiert nicht in einem globalen zivilisatorischen oder abstrakt-utopischen Sinne, sondern bringt enger definierte, außerzivilisatorisch gefügte Gemeinschaften zusammen, Aficionados, fanatisierte Clans und für dasselbe leidenschaftlich sich Interessierende, Fangruppen und Gemeinschaften, Klüngel und Cliques.

Keineswegs erkennt McLuhan aber eine rückwärts gewandte, mechanische oder linear bloß wieder abgerufene archaische Retribalisierung, eine zu Ursprüngen zurückkehrende Gemeinschaft, die in Stammesformen ausgebildet wäre. Es handelt sich vielmehr um eine neue ›Tribalität‹, eine, die auf technischer Vermittlung, apparativer Stimulierung der Sinne und diskursiver Assoziation, nicht auf Animismus und ritueller Trance, auf Religiosität und dem Numinosen beruht. Es wirkt aber inmitten der retribalisierenden Kommunikationstechnologien doch ein religiöser Furor, der gegenüber den Abstraktionsprinzipien von Geld und Arbeit, Kapital und modernem Sozialstaat ein Tieferliegendes an- und aufrührt.



[013] *Ujamaa* von Francis Kiure Msangi, Tansania 1967 (zit. n. Fall/ Pivin 2000: 242). Das Swahili-Wort ›Ujamaa‹ bedeutet Gemeinschaft und Zusammenhalt und war namensgebend für den tansanischen Sozialismus unter Präsident Julius Nyerere. Die Begegnung verschiedenster Gruppen war eine Grundvoraussetzung für den bis heute andauernden Frieden im Land.

Wenn ›Stämme‹ eine relevante Größe zur Beschreibung der aktuellen Weltgesellschaft sein können, dann im Sinne der Überlegungen von Marshall McLuhan zur Retribalisierung in der globalen Vorstadt. Diese Überlegungen seien hier in ihrem

Kern durch Gedanken und Formulierungen von Karlheinz Barck und Martin Tremml verdeutlicht, die *Krieg und Frieden im globalen Dorf* in deutscher Sprache herausgegeben und kommentiert haben. Diese Schrift ist 1967 erstmals in den USA erschienen und zeichnet sich durch originelle Gestaltung, Text-Bild-Montage im Sinne eines diskursiv-assoziativen Lehrbuchs mit Randspalten (mit u. a. Sentenzen aus James Joyces *Finnegans Wake*) aus und funktioniert im Sinne der kubistischen Medienmontagen wechselseitig sich erhellender und verstärkender Materialkonstellationen.

Die nachfolgenden Passagen, die den Motivzusammenhang der Retribalisierung in diesem Werk zusammenfassen, finden sich allesamt im Nachwort von Karlheinz Barck und Martin Tremml sowie im Anhang (McLUHAN 2011: 222f.). Hier finden sich in ihrer Originalreferenz nicht mehr eruierbare Texte McLuhans, die in der ersten deutschen Ausgabe an der Stelle von längeren Passagen aus Frantz Fanons *Studies in a Dying Colonialism* (1965) standen.

McLuhans Methode schildern die Herausgeber zunächst mit Hilfe einer Selbstcharakterisierung des ›dissidenten Denkers‹ und kommentieren diese in der Folge in Bezug auf wesentliche Denkmotive. Nachfolgende Passagen sind bezüglich der Ebenen des Zitierens – McLuhans Äußerungen und dann die Kommentierungen durch die Herausgeber Karlheinz Barck und Martin Tremml – nicht leicht zu unterscheiden, aber auf diese Unterscheidung und nachgewiesenen Autorschaften kommt es im vorliegenden Zusammenhang nicht an, zumal es die Herausgeber auf Amalgamierung der Positionen beider Ebenen anlegen.

»McLuhan sagte über sich selbst und seine Methode:

›Jede Herangehensweise, die sich mit der uns umgebenden Welt beschäftigt, muss ausreichend flexibel und anpassungsfähig sein, um sämtliche Faktoren ihrer sich ständig verändernden Struktur mit einzubeziehen. Ich betrachte mich selbst als Generalisten. Ich bin kein Spezialist, der seinen winzigen Studienbereich als intellektuelles Gärtlein abgesteckt hat und für alles andere blind ist. In meiner Arbeit geht es, wie in den meisten modernen Forschungszweigen, von der Psychiatrie über die Metallurgie bis zur Strukturanalyse, um Tiefenstrukturen. Medienwissenschaft, die etwas taugt, beschäftigt sich nicht nur mit dem Inhalt der Medien, sondern mit den Medien selbst und der gesamten kulturellen Umgebung, in der sie aktiv werden.‹

Berühmt ist McLuhan für vor allem zwei seiner Entdeckungen. Die erste lässt sich auf die Formel bringen: ›Das Medium ist die Botschaft‹, und meint, dass die Form über den Inhalt dominiert. Das gilt für alle technischen Erfindungen seit der Steinzeit. Das Sein der Maschinen und aller Medien bestimmt das Bewusstsein ihrer Benutzer, in dieser Hinsicht gibt es keinerlei Unterschiede zwischen Buch und Fernsehen, zwischen Fotografie und Auto. Die zweite Entdeckung besagt, dass sich durch die elektronischen Medien die Welt ›retribalisiert‹ hat und zum ›global village‹ wird, zu einer Gemein-

schaft direkter Kommunikation aller mit allen in einer vernetzten Welt, die ›magisch‹ geworden ist, oder anders gesagt: Hochtechnologie schlägt in Zauber um. Für Ohren, die an der Theorie der ›Kulturindustrie‹ und des durch sie behaupteten allgemeinen ›Verblendungszusammenhangs‹ geschult worden sind, wie sie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer zuerst im US-Exil und dann im Nachkriegswestdeutschland entwickelt wurde, mag das kulturkritisch und pessimistisch klingen. Für McLuhan, dessen erstes Buch *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* (1951, dt. 1996) eine Theorie der Popkultur entwirft, ist es hingegen ein realistischer Blick in Gegenwart und nahe Zukunft. Seiner Medientheorie ist zugleich auch eine Theorie der Sinne eingelegt, denn jedes Medium hat einen Aggregatzustand, der eine bestimmte Wahrnehmungsweise erfordert« (MCLUHAN 2011: 196f.).

Zum Zeitpunkt der Abfassung seiner beiden wichtigsten Bücher, *The Gutenberg Galaxy* (1962) und *Understanding Media* (1964), die als Gründungstexte der zeitgenössischen Medientheorie in die Geschichte eingegangen sind, entfaltet McLuhan seine Grundidee, die entscheidend auf das Motiv der Globalisierung abhebt. McLuhans Herausgeber legen hierzu dar:

»Sie besteht in einem Prozess geschichtlicher *longue durée*, in der die Kulturgeschichte der Menschheit als ein Übergang – change, Transfer, Ablösung, Trajekt – von Tendenzen der De-Tribalisierung zu solchen der Re-Tribalisierung beschrieben werden kann. Im selben Brief an Morgan spricht er davon, dass im elektronischen Zeitalter der Produzent Konsument und der Konsument Produzent wird, [...] Das ist nur eine andere Art zu sagen, dass wir zu den alten Stammesmustern zurückkehren. ›Extensions of the body‹ sind immer auch Bewaffnungen der Sinnesorgane. Das macht McLuhan thematisch, dessen Medientheorie keine – wie man oft gesagt hat – einfache Prothesentheorie ist. K&F (=›Krieg und Frieden im globalen Dorf‹; Anm. d. Verf.), ein Bilder-Buch im vollen Wortsinn, nimmt seinen Ausgangspunkt im ›enjeu‹ des Computers, spielt mit Möglichkeiten und Zufällen auch der Betrachter. Es ist mehr ein Fernsehbild als ein Buch, ein ferner Stern in der Gutenberg-Galaxis, der zu neuen Sonnen und gefallen Engeln führt. Der ›electric circuit‹ schließt den Teufel mit in den Kreislauf ein« (MCLUHAN 2011: 206).

Einige Aspekte der Retribalisierung im Kontext der technischen Globalisierung beschreibt McLuhan besonders deutlich im Anhang der deutschen Ausgabe. Durch den Gedanken der medialen Extension betreffen sie auch Mode, Kleidung und Verhalten im Allgemeinen. Darin werden auf erhellende Weise die ästhetischen Implikationen durch technische Apparate ergänzt, in denen die Funktionsweise der Sinne und Wahrnehmung neu modelliert werden. In ›Die magischen Kanäle‹ werde, so Barck und Treml, unter dem Titel ›Radio und die Stammestrommel‹ die Rolle erläutert, die das Radio bei der Erweckung latenter Stammesenergie und primitiver Identitätsvorstellungen im deutschen Volk gespielt hat:

»Wenn das Radio diese stammesverbindende Wirkung auf ein so stark alphabetisiertes Volk wie die Deutschen haben konnte, überrascht es nicht, daß Gesellschaften ohne phonetisches Alphabet sogar noch rascher und tiefgreifender auf diese kollektive Kraft reagieren. Die Politik der UNESCO, tragbare Transistorradios überall in den nichtalphabetisierten Ländern der Welt zu verteilen, ist eine unwillkürliche Form von Dementia. Die Pelzhändler erkannten, daß Alkohol eine revolutionäre Wirkung auf eine nichtalphabetisierte Bevölkerung hatte. Transistorradios sind ›Feuerwasser‹ in viel stärkerer Form als das Gesöff, das die gierigen Händler der Vergangenheit den Eingeborenen in die Gurgel schütten ließen. [...] Seitdem der Beduine sein Batterieradio bekommen hat, um es auf dem Kamel bei sich zu tragen, sind die Stammesenergien des Mittleren Ostens sogar noch stärker in Wallung geraten als ihre riesigen Bestände an unterirdischem Brennstoff« (MCLUHAN 2011: 222).

Und weiter:

»Der Gesamtumsatz der Vereinigten Staaten an Alkohol wirft ein komisches Streiflicht auf die Kraft der alphabetisierten Kultur, mit ›Feuerwasser‹ und selbst mit den Stammeszwängen des Radios fertig zu werden. [...] Die großartige Umwelt der zwanziger Jahre mit ihrem Gin aus der Badewanne, der Prohibition und dem Radio brachte eine der bedeutendsten tribalen Offenbarungen des Abendlandes hervor – den Jazz der Neger. Zum ersten Mal seit dem Turm von Babel vereinigte der Jazz über das Radio alle Länder der Welt zu einer einheitlichen Masse von Angehörigen desselben Stammes« (MCLUHAN 2011: 223).

Alle Alltagstechnologien sind von solchen Umschichtungsprozessen betroffen, geprägt und drücken diese beredt aus. Nicht nur die materialisierte Technik, auch die modellierte Mentalität und ihre Externalisierung in Habitus, Mode, Kleidung etc. kann als Symptom solcher Vorgänge gelesen und gedeutet (›ausgelegt‹) werden. An der Kleidung erläutert McLuhan:

»Man hat schon folgendermaßen für Kleidung als Mittel sozialer Aggression geworben: ›Imitation ist die aufrichtigste Geschützart.‹ Mittels Kleidung werden Grenzen deutlich gemacht, um das Ich zu bestimmen und zu verwirklichen. Verschwinden von Kleidung in der Welt des ›tribalen Rock-Musicals‹ HAIR, des Bikinis und des Minirocks ist ein eindrucksvolles Manifest neuer Stammesverschmelzung. Die plötzliche Verwirrung des Persönlichkeitsbildes beim Aufkommen des Fernsehens machte den Grenzlinien des privaten Ichs ein Ende« (MCLUHAN 2011: 223).

Literaturnachweis

- FANON, FRANTZ: *Studies in a Dying Colonialism*. New York [Monthly Review Press] 1965
- JOYCE, JAMES: *Finnegans Wake*. London [Minerva] 1962
- MCLUHAN, MARSHALL; QUENTIN FIORE; JEROME AGEL: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Karlheinz Barck und Martin Treml. Berlin [Kadmos] 2011
- MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding Media*. New York [McGraw-Hill] 1964
- MCLUHAN, MARSHALL: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. New York [Vanguard Press] 1951 (dt. Ausgabe 1996)
- MCLUHAN, MARSHALL: *The Gutenberg Galaxy*. London [Routledge & Paul] 1962

Bildnachweis

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 242; © Elsbeth Court



Hommage an Afrika, 2012-2015; Muschel, Silber, Koralle, Länge: 18 cm

7. Moment

Afrika, positiv: Kontinent der Hoffnung

Das alles aber, und das macht die Faszination nicht zum Geringsten aus, spielt sich in einem Kontinent oder seiner vorstellenden Figurierung ab, beides schwer fassbar. Afrika ist der Kontinent des Unfasslichen schlechthin. Eine Akkumulation von Elend und Not durchkreuzt sich im kontinentalen Dispositiv mit einer Akkumulation von Hoffnungen, wobei, das Elend nun wieder verstärkend, die neueste, schreckliche Gefahr davon herrührt, dass die von den entmachteten Diktatoren bezahlten Söldnerheere sich, Freischärler geworden wider Willen, nun zu Regionaltyrannen aufschwingen. Das betrifft nicht so sehr die Legionäre aus Russland, dem ehemaligen Jugoslawien und dem Balkan generell, sondern mehr noch die berberischen Stämme, beispielsweise die Tuareg, die nach dem Systemwechsel und Tod des Auftraggebers Gaddhafi nun als autonome islamistische Fundamentalisten – wie weiland die ebenfalls aus der berberischen Wüste stammenden Gotteskrieger gen Cordoba im 11. Jahrhundert – für die Durchsetzung der reinen unbedingten buchstäblichen Lehre besorgt sind und im Gebiet der Dogon, in Timbuktu und überhaupt in Mali und anderen Orten, die kulturellen Zeugnisse zerstören und alles Störende und Unreine liquidieren, um einen schrecklich doktrinären Islam einzuführen.

Auch das markiert ein dialektisches Problem: Anheuerung fundamentalistischer Islamisten im Auftrag von durch Europa gestützten Diktatoren, die sich nun selbstständig machen und ihre angestammten Gebiete in der Sahara nach Süden und in säkularisierte Gebiete verlagern. Dennoch kann man Afrika zu Recht emphatisch und äußerst positiv als aufbrechende Hoffnung und Kraft ansprechen, wie das pointiert schon 2004 der Politologe Claus Leggewie getan hat im Versuch, die Mystifikationen und ideologischen Stilisierung auf allen Seiten zu durchbrechen. Er schreibt:

»In Afrika [ist] ein Experiment gestartet worden, das man nur im Licht der Integration der Vereinigten Staaten und der Europäischen Union messen darf. Es wird noch viele Rückschläge zu verkraften haben, aber gleichwohl binnen einer oder zweier politischen

Generationen Afrika zu einer gleichberechtigten und geachteten Region der Weltgesellschaft machen. Europa und Amerika werden sich, auch in ihrer aktuellen Verzankung, nicht mehr so wichtig machen können. Die eigentliche afrikanische Utopie besteht also darin, Afrika endlich als Nicht-Ort der Weltgesellschaft zu verabschieden. Seit der Kolonialzeit haben Afrika und Europa eine gemeinsame Geschichte, deren fatale Asymmetrie nicht dazu führen darf, beide immer nur in radikaler und vermeintlich unüberbrückbarer Differenz zu denken. Wir besitzen längst ein Sensorium dafür, aus Afrika nicht immer nur die Totenklagen und Traumata zu vernehmen. Und eine neue Generation von Afrikanisten setzt konsequent auf die Wiederbelebung des ›lokalen Wissens‹, das sich Konzepte aus dem reichen Norden nur selektiv und ohne jede Illusion aneignet.

Wir müssen, wie es Gerd Spinier gefordert hat, den Bauern und Nomaden zuhören; der Ethnologe hat für diese Konstellation das Kontrastbild von Expedition und Karawane geprägt. Die Expedition ist straff und hierarchisch organisiert, bestmöglich ausgerüstet und auf ein großes Ziel gerichtet, die Karawane hingegen ist locker gefügt und eher einer Fahrt im Buschtaxi vergleichbar, bei der man stets auch eigene Ziele verfolgt, Halte und Umwege in Kauf nehmen muss und schätzen lernt. Man kommt aus ganz unterschiedlichen Richtungen, Gründen und Absichten zusammen, spricht verschiedene Sprachen, reist langsamer und ist deshalb eher fähig zu hören. Sogar nachhaltige Freundschaften kann man eingehen, während man sich von zu Hause entfernt. So wird man aufgeschlossener für das lokale Wissen, das Spittlers afrikanischer Kollege Mamadou Diawara aber auch nicht überbewertet oder gar für sakrosankt erklärt sehen möchte. In Bamako, der Hauptstadt Malis, betreibt er ein wissenschaftliches Begegnungszentrum namens Point Sud, wo er die fremden und verfremdeten Stimmen von außen nicht missen möchte. Die Revitalisierung des lokalen Wissens und die Aneignung fremder Güter und Kulturelemente gehen in der entgrenzten Welt Hand in Hand, globale Referenzsysteme werden überall in lokale Praxis überführt. Der reale Ort Afrikas ist die interdependente Weltgesellschaft, und deren utopische Energien sind die alten: Autonomie und Weltbürgerschaft« (LEGGIEWIE 2004: 189f.).

Ebenfalls Positives berichtet in persönlich gehaltenen Eindrucksbeschreibungen – ›Dakarnotizen‹: ›Rencontres et échanges‹ – die mit der Kunst und dem Reisen in ›fremde‹ Kontinente seit Jahrzehnten erfahrene Ingrid Reder von der 2004 in Dakar durchgeführten Kunstbiennale. Sie präsentierte dezidiert afrikanische Erfahrungen und Positionen neben einigen Namen aus der habituellen globalisierten Kunstwelt unter dem Titel ›DAK'ART‹. Reder resümiert und wertet zum Schluss ihres Berichtes in entscheidender Weise:

»Insgesamt waren die afrikanischen Künstler und Organisatoren, die ich getroffen habe, alle unglaublich freundlich, offen, neugierig, das auch untereinander. Viele kümmern sich um soziale Belange, hauptsächlich um Straßenkinder und Behinderte. Die an vielen

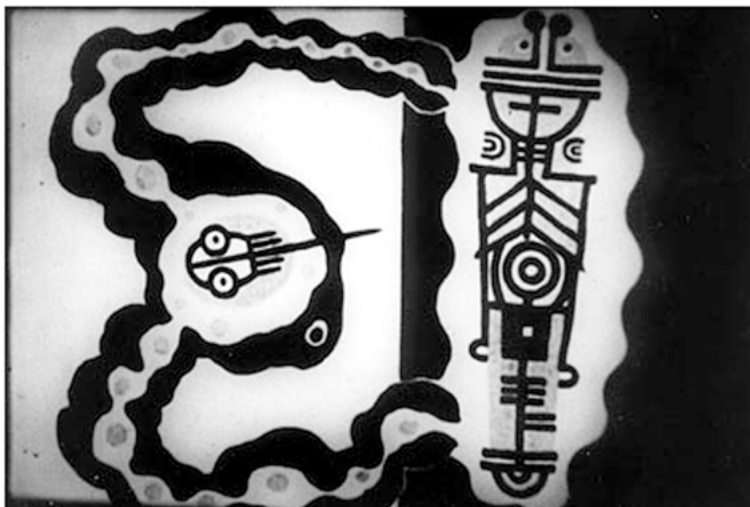
Orten präsente Kunst wirkte im pulsierenden, fröhlichen Klima dieser weitläufigen Stadt, mit ihrem Hafen, dem großen Fischmarkt, der Place d'Indépendance, den zwei Millionen Einwohnern, nie als etwas Fremdes. Die strahlende, kraftvolle Schönheit von Frauen und Männern erschien mir selbstverständlicher, als wir es gewohnt sind. Es ist sehr viel Energie zu spüren, Energie, die keine Verbissenheit braucht. Teilnehmer der Off-Biennale werden zwar in ihren Ländern ausgesucht, müssen sich aber alles selbst bezahlen und organisieren, für viele ein hoher Preis, um Zugänge zum Netzwerk der Kunst zu bekommen. Dakar will statt Südafrika die Kunstmetropole des Kontinents werden und rechnet dafür mit europäischer Unterstützung. In der auf Französisch erscheinenden Biennale-Zeitung ›Dak-art‹ war ›Afrikanisches‹ kontra ›Universelles‹ ein ständiges Thema; Kritik am Einsatz technischer, für viele nicht verfügbarer Medien verbindet sich mit Ängsten, afrikanische Wurzeln zu verlieren, andererseits wird betont, dass solche Rücksichten sinnlos seien. Einer meiner Gesprächspartner, der Künstler Mansour Ciss, versucht insistierend, afrikanische Künstler davon zu überzeugen, im Land zu bleiben, weil ihre Vorstellungen von Europa, wo es angeblich leichter sei voranzukommen, in keiner Weise stimmen würden. Dennoch ist ein Weggehen für die meisten Jungen der Traum schlechthin« (REDER 2012: 167).

Natürlich gelingt auch solche Betrachtung nicht ohne Einsatz von Klischees, weil die Gesetze der Wahrnehmung nun einmal auf Ausschnittbildungen einerseits, Prägnanzsteigerung der in den fokussierenden Rahmen erwartungsvoll aufgenommenen Sachverhalte andererseits ausgerichtet sind. Auch wenn diese wie alle ›Kunst‹ globalisierte Gegenwartskunst ist, versuchen die Künstler, mit ihrer Sprache, ihrer Kultur, ihrem Hintergrund eine Stimme im internationalen Konzert als eine spezifische und singuläre hörbar werden zu lassen. Man kann natürlich, und muss das auch, umgehend darauf hinweisen, dass diese Biennale – schon nur dadurch, dass sie sich so deklariert und erst recht in Betracht ihrer Namensgebung (die auch ist Branding, Logotechnik) – Teil des Weltkunstsystems ist und ein afrikanischer Künstler nur berühmt wird als Künstler, wenn er die Karriereformen und Sozialisationsbedingungen der westlichen Metropolen kennt, sich in New York, London, Berlin, Los Angeles etc. zu bewegen und durchzusetzen weiß, bis ihm diese Bedingungen in Fleisch und Blut übergegangen sind.

Aber wie bei den Aborigines, Chinesen, Koreanern und anderen, die als Weltbürger der jüngeren Generation inmitten der weltumspannenden Massenkommunikationstechnologien aufgewachsen sind und sich wie selbstverständlich innerhalb der Globalisierung bewegen, ohne absolute Gegenwelten oder Utopien verkörpern zu müssen, bietet solche Diagnose doch keinen Anlass zur Diffamierung. Die eigene Lebenswelt in eine eigene Sprache zu kleiden, also den Idiosynkrasien einerseits einen Ideolekt, andererseits eine internationalisierbare Semiotik zu verleihen oder zu verpassen, eben das macht die große Nähe dieser

Künstler zu ihrer ›anderen‹, dem Westen lange unheimlich und fremd geblieben Lebenswelt aus. Das macht auch die Kunst einer Doppelcodierung wie bei den Aborigines aus: Nach innen (Struktur) ist die Lesbarkeit heiliger Kartographien zu realisieren, nach außen erscheint als attraktive Gestalt und Oberfläche nicht-figurative Ornamentik auf einem Niveau, das die besten Leistungen des abstrakten Expressionismus beerben zu können scheint. Nichtfigurative Ornamentik als umgesetzte ›transponierte und transferierte Wüste‹ hier wie dort (vgl. SCHMIDT 2004; vgl. auch LACOSTE 1981; MONOD 2002; LINDEMANN 2000).

Ein weiteres, prominentes Beispiel ist der in ganz anderen Gattungen und Gefilden arbeitende Len Lye (1901-1980), aus Neuseeland stammend. Er hat in den 1920er-Jahren nichtfigurative ornamentale Filme zu Musik gemacht, die Meilensteine jeder Geschichtsschreibung und auch Theorie der Musik-Videoclips vor der Erfindung der Videotechnik sind.



[014] Filmstill von Lyes Film *Tusalava*, 16mm, s/w, 1929 (zit. n. <http://www.lenlyefoundation.com/films/tusalava/66/>).

In einer gegenwärtigen Ausstellungsdokumentation wird Lye wie folgt charakterisiert, ohne dass die Pointe der von uns für wesentlich gehaltenen Doppelcodierung erwähnt wird, weder als künstlerisch-poetisches noch als konzeptuell-theoretisches, noch gar als ästhetiktheoretisches Phänomen oder Problem:

»Der aus Neuseeland stammende Maler, Bildhauer und Filmemacher Len Lye war ab 1926 in der Londoner Avantgarde-Szene aktiv. Zwischen 1927 und 1929 realisierte er seinen ersten Animationsfilm, ›Tusalava‹, in dem er ein neues filmisches Idiom entwickelte, das eine primitivistische mit einer modernistisch-abstrakten Bildsprache im Medium des Anima-

tionsfilms synthetisierte. Der Film spiegelt seine Auseinandersetzung mit der indigenen Kunst Australiens, Neuseelands und Samoas wider. Primitivistisch-surrealistischen Vorstellungen entsprechend ersetzte er die Apparatur der Filmkamera durch eine physische, auf Automatismus abzielende Aktivität, nämlich das Zeichnen. Lye hatte Freuds ›Totem und Tabu‹ gelesen und war ein begeisterter Befürworter der Psychoanalyse, vor allem des Konzepts des Unbewussten, das eine zentrale Rolle in seiner Methode des ›doodling‹ (des absichtslosen Zeichnens) spielte« (SCHERER 2012: 32).

Um nach diesen kurzen Ausflügen auf unseren Kontinent zurückzukehren, sei knapp resümiert: Auch Afrika ist ein Terrain mit extremer Spannbreite. Deshalb tritt als Gegenständlichkeit und Empirie nur auf, was im Sinne eines fokussierten Interesses bearbeitet und entsprechend artikuliert wird. Das ist ein politisches Faktum, das nicht weiter ausgedeutet werden muss. Zumal die mediale Aufbereitung von Elend in den technisierten Massenkommunikationsgesellschaften seit Langem nicht faktenbezogen, sondern interessegeleitet verläuft, und sei es unbewusst. Mit Verlaub und Bitte, offen und deutlich sprechen zu dürfen: Millionen Hungertote oder Massakrierte, dreckig gestorbene Bewohner des Kontinents, Ermordete, Elende, Verreckte sind in der Regel keine oder wenn, dann sicher keine angemessene Nachricht wert. Ganz im Gegensatz zu den privilegierten Meldezonen bezüglich Schmerz und Tod, die vorrangig den USA, dem Westen und der technischen Zivilisation vorbehalten sind.

Afrika ist auch medial in seiner Dynamik nicht fassbar. Es richtet sich jedenfalls keine angemessene Aufmerksamkeit auf diesen Kontinent. Das hat den sozialpsychologischen Vorteil, die Geschichte des Kolonialismus zwar abstrakt anzuerkennen, zumindest nicht zu leugnen, sie aber gleichzeitig konkret ausgeblendet lassen zu können. Gleichzeitig weiß man, dass in diesem Kontinent so viel bedeutsame, menscheitsgeschichtlich wichtige, inspirierende Dinge entwickelt worden sind. Es ist also eine enorme Zerrissenheit zu konstatieren. Deshalb ist es mehr als nur legitim, sich solche allgemeinen Tatbestände gerade im Fokus von Ausstellungen ritueller Werke, also in unserem Verständnis: zu einer Ritual-Kunst, zu vergegenwärtigen. Oder auch: sie immer wieder zu vergegenwärtigen. Alle genannten Ebenen der Auseinandersetzung spielen in solche Bemühungen hinein, zumal eben die rituellen Werke als Kunst erscheinen und ästhetisch genau dann zu wirken und zu werden beginnen, wenn sie nicht mehr sind, was sie waren, sondern nurmehr eben: Kunst.

Literaturnachweis

- LACOSTE, YVES: Einheit und Vielfalt der Wüsten. In: CONRADT, ULRICH (Red.): *Wüsten – Eine Publikation der Bauwelt*. Berlin [Vieweg] 1981 (urspr. Le désert, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris: Collection Musées de France 1980)
- LEGGEWIE, CLAUS: Vom Nicht-Ort der Welt zum Kontinent der Zukunft. In: REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004, S. 168 - 191
- LINDEMANN, UWE: *Die Wüste. Terra incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg [Winter] 2000
- MONOD, THÉODORE: *Wüsten-Wanderungen. Spurensuche in der Sahara* (Paris [Méharées] 1982), aus dem Französischen von Stefanie Mierswa, München [Goldmann] 2002
- REDER, INGRID: Dakarnotizen: »Rencontres et échanges«. In: REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004, S. 162 - 167
- SCHERER, BERND M. (Hrsg.): *Animismus. Ausstellung – Konferenz 16.3. - 6.5.2012*. Berlin [Haus der Kulturen der Welt] 2012
- SCHMIDT, BURGHART: Wüste – Wüsten – Labyrinthisieren – Naturornamentik – Ornamentale Erhabenheit – Verkehrstopologie – Transfer. In: REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*, Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004, S. 92 - 119

Bildnachweis

- LYE, LEN: *Tusalava*; © Len Lye Foundation, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, Neuseeland



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Holz, Länge: 17,7 cm

8. Moment

Die Sphäre des Museums oder: Von der Gewalt des Symbolischen

Kulturelle Bedingungen fremder Kunst und das europäische Interesse daran sind innerhalb einer widersprüchlichen Situation markiert, deren Dialektik diverse Seiten entfaltet, die kaum etwas miteinander zu tun zu haben scheinen. Es gibt Künstler, denen sich diese Dialektik als Problem erschlossen hat, die es ernst genommen, sich für die fremden Kulturen unter dem Gesichtspunkt des Fremden interessiert haben, andere, die das nicht getan haben, dazu nicht willens oder nicht in der Lage waren. Insgesamt spiegelt das Interesse für das Fremde im Dispositiv der europäischen Kunst doch vorrangig und über weite Strecken gar ausschließlich den egozentrischen Gesichtspunkt wider.

Das Fremde gilt als Fremdes nur, weil es sich durch ein Eigenes als ›Anderes‹ betrachten lässt, womit die Wahrnehmungen des entsprechenden Horizontes auf die eigenen Dispositionen verschoben werden. Und dort auch bleiben. Das Rituelle, also das selbst gegründete und entscheidende Numinose bleibt im Hintergrund. Der Blick von außen nimmt sich trivialerweise das, was ihn interessiert. Das gilt auch für die Konjunkturen der Einschätzung bezüglich der Individualität von als und innerhalb von Kunst definierten Stilen. Die ethnografische Typologie des 19. Jahrhunderts entwickelte daran eine allgemeine Auffassung von magisch-animistischen oder totemistischen Denkweisen, kognitiven Haltungen, die in religiösen Zeremonien als kollektive Mentalitäten greifbar werden. Dieses Denken faltete sich in den Werken nach regionalen oder gruppenbezogenen (›ethnischen‹) Gesichtspunkten auseinander in die Fülle der Erzählungen. Es blieb also die magisch-totemistische Struktur und Funktion allgemein und identisch. Nur die Namen, Personalien, Spezifika, Modifikationen wechselten. Also die Ausdrucksformen, nicht die darunter liegende Substanz.

Unter dem Einfluss der Erschließung der rituellen Kulturen durch Künstler im formalästhetischen Sinn im Übergang zum 20. Jahrhundert erwies sich dann

auch für die Ethnologen als zwingend, dass Individualität nicht der europäischen Kultur vorbehalten werden sollte. Individualität ist wiewohl eine emphatische eurozentrische Kategorie der subjektbezogenen Geschichtsphilosophie mitsamt einer entsprechenden Auszeichnung der Kunstentwicklung seit der Renaissance (vor allem im Gefolge von Jacob Burckhardts Preisung des ›welthistorischen Individuums‹). Ganz im Gegenteil vermag gerade sie die Vielfalt der afrikanischen Regional- und Tribalstile zu beschreiben. Offenkundig ist das eine wie das andere abhängig von einem konstruierenden Gesichtspunkt. Diese Stilzuschreibungen sind eigentlich, zumindest im strengen Sinne, keine Diagnosen und geben keine empirischen Befunde wieder, sondern sind prospektive Akzentuierungen eines bestimmten Konzeptes, das sich in bestimmtem Begriffsrahmen abspielt.

Entsprechend wurde später gerade von spezialisierten Ethnologen der Gesichtspunkt der Individualität als Reflex des europäischen Kulturinteresses und als vom System der Kunst übernommene Einstellung eingeschätzt und entsprechend relativiert. So merkt Herbert Cole in der allgemeinen Betrachtung seiner Analyse zur Skulptur und den Masken des südöstlichen Nigeria folgendes Bedenkenswerte zum Problem des Individualstils in afrikanischen Kulturen und den schwankenden westlichen Zuschreibungen an, wobei er skeptisch in beide Richtungen blickt und abwägt: »I have elsewhere (COLE 1969, 1982) inveighed against the Western penchant for focusing on the individuality of artists' personal style, which I feel is over-emphasized in some writing on African art. At the same time I admit really that individual styles are recognizable even as I continue to believe that local African peoples place little stock in such personal identities, especially in this region« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 15, FN 3).

Die eurozentrische Perspektive, milder gesagt: die europaspezifische Optik, kann sich also einmal als serielle Behauptung einer Typologie und zum anderen als Behauptung radikaler Individualisierung äußern. Immerhin geht Letzteres mit dem Zugeständnis einher, dass Individualität kein Privileg europäischer Kulturentwicklung ist. Gewiss eine europäische Konstruktion allerdings ist die des Zeigens und Ausstellens von Werken in der Sphäre der Kunst. Sofern sie den ästhetischen Anforderungen genügen, wird alles, was anderen Symbolsystemen, zum Beispiel dem der Religion zugehört, aus diesen herausgenommen und in die Sphäre der Kunst hineinverlagert, in diese integriert, passend gemacht. Dort wird das Ästhetische selbstgenügsam, und der ›Rest‹ verschwindet. Es handelt sich keineswegs um einen harmlosen Vorgang, sondern um einen Prozess, in dem vieles impliziert bleibt, was auf Entmachtung, Aneignung, Unterwerfung nun symbolisch gebändigter Vitalenergien oder in festen Identitäten ko-präsenter Numinosität und Autorität ausgerichtet war.

Dabei kann oder, besser gesagt, könnte zwar ein enteignetes Gut dem Prinzip nach in einen kulturellen Ursprungs-Kontext zurückgebracht werden, wenn sich dieser denn im Rahmen der westlich geprägten Weltgemeinschaft als artikulationsfähig erweist und gleichzeitig die angestammte Lebensform zu bewahren vermag, was nun allerdings doch sehr fraglich ist. Aber in der Kunstsphäre des Westens ist der ursprüngliche Bezug verloren, zurückgedrängt, ja im Grunde gelöscht oder bestenfalls indirekt präsent, symbolisch auf einer zweiten Ebene reaktivierbar, wenn man es denn so formulieren möchte. Den Prozess kann man formal als Dekontextualisierung und Rekonstruktion in einem radikal anderen Kontext beschreiben.

Aber diese Worte sind deshalb zu harmlos, weil sie die Akteure ausblenden, weil sie Handlungsdynamiken dissimulieren und vor allem verbergen, dass es sich um konkrete Machtkonflikte und die Durchsetzung von Interessen handelt, die alles andere als künstlerische oder rücksichtsvoll auf ästhetische Diversität sich richtende sind. Die Durchsetzung der universalen Zivilisation bleibt eben immer ein kultureller Machtprozess und als solcher ist er gewalttätig, zumal er jederzeit Gewalt (im Namen von was auch immer) reaktivieren und für sich beanspruchen kann. Der Rekurs der universalen Zivilisation auf Normen erfordert den Rückgriff auf jederzeit mögliche physische Gewalt in der Durchsetzung der Mittel zur Realisierung jener Normen. Das heißt: Die Zivilisation bedarf der blutigen Kultur, die sie doch, unter Zuhilfenahme dieser, in ihrem eigenen Ideal normativ überwinden will.

Die Sphäre des Museums ist die genuine Sphäre dieser Zivilisation, die unvermeidlicherweise und auch unwillentlich an den gepriesenen Werken die blutigen Spuren der kulturellen Unterwerfung markiert, notiert, verzeichnet. Die Konstruktion des Museums als einer die Dinge verwandelnden oder reinigenden Maschine ist eine westliche Konstruktion. Dabei muss man die Geschichte des Museums als Sphäre eines unbedingten Zeigens von symbolisch geronnenen Artefakten und Formzusammenhängen im Bereich der Künste von dem unterscheiden, was jeweils ›Gegenwartskunst‹ heißt. Zunächst ist das einfach zu verstehen: ›Gegenwartskunst‹ kommt erst später ins Museum, dann nämlich, wenn feststeht, welche Bildformulierungen den dann vergangenen, also dokumentierbaren Zeitgeist angemessen verkörpern und wiedergeben können, sodass sich diese Werke dann in den historisch-kritischen Lehrpfad einer ästhetischen Erfahrung des Historischen unter Aspekten eines belehrten Genusses aufnehmen und darbieten lassen können. Es mag deshalb nützlich sein, sich gleich am Anfang einige wenige Aspekte des Verhältnisses von Kunst, Kunstgeschichte und Gegenwartskunst unter den Hinsichten der Museums-Maschine zu vergegenwärtigen, was in folgendem Exkurs geschehen soll.

Literaturnachweis

- COLE, HERBERT M.; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Invention and Tradition – The Art of Southeastern Nigeria*. München, London, New York [Prestel] 2012
- COLE, HERBERT M.: *Mbari: art and life among the Owerri Igbo*. Bloomington [Indiana University Press] 1982



Hommage an Afrika, 2012-2015; Holz, Silber, Perlmutter, Länge: 24 cm

9. Moment

Exkurs zum Museum, seiner Sphäre, Struktur und historischen Dynamik

Seit der Romantik, also der europäischen Datierung einer alle Lebensbereiche ergreifenden und formenden Krise um 1800, ist, pauschal gesagt, alle Kunst Gegenwartskunst. Das ist vor allem in qualitativer, nicht in zeitlicher Hinsicht zu verstehen: Man meint damit, ein bestimmtes Lebensgefühl auszudrücken, eine bestimmte Haltung einzunehmen zum damals, eben um 1800, neu verstandenen utopischen Gehalt eines Mythischen in der Natur, eines Kritischen in der Gesellschaft, auf welche der Künstler als individueller Ausdrucksforscher sich zu beziehen hat.

Wenn ein Werk – zumal ein in großen Umrissen sichtbar werdendes Œuvre – nicht als starkes Zeugnis dieser heteronomen wie autonomen, dem Individuum freistehenden wie ihm zugleich strukturell auferlegten Suche nach spezifisch eigenen Ausdrucksmitteln wahrgenommen wird, dann gilt diese Kunst primär nur als historisch interessant. Dann aber heißt das auch, dass sie nichts taugt im Hinblick auf ein allgemeines gesellschaftliches Gefühl für geschärftes Interesse am jeweils Gegenwärtigen.

Die Gegenwärtigkeit der Kunst ist bestimmt als ihre Zeitgenossenschaft im Hinblick auf eine bewegende Ästhetik und das Gefühl des Präsentischen, eines ›Jetzt‹, einer Antwort auf die Frage: Was ist ›jetzt‹? Wenn Kunst das nicht schafft oder dem nicht standhalten kann, dann taugt sie nicht, ist vielleicht virtuos, zeugt aber von falschem Geschmack. So wird nach 1800 zunehmend das ›Akademische‹ zu einem Schimpfwort und zur Bezeichnung für ein Zurückgeblieben-Sein. Statt den Herausforderungen der Präsenz und Gegenwart huldigt der Künstler dann dem falschen Geschmack, der meist derjenige einer überalterten, historisch kraftlos gewordenen, demnächst überwundenen und aussortierten Gesellschaftsschicht ist, konkret: der Aristokratie, des Absolutismus, des ›Ancien Régime‹. Da es sich um eine Beschaffenheit, eine Qualität, nicht um Chronologie

und Datierbarkeit handelt, besagen die schieren Lebensdaten von Künstlerinnen und Künstlern wenig über die Zugehörigkeit zu diesem Jetzt oder dieser Präsenz. Francisco de Goya und William Blake jedenfalls sind absolute Gegenwart, Giovanni Battista Piranesi und Caspar David Friedrich werden es demnächst. Es ist keine kunstgeschichtliche oder kulturhistorische Behauptung, sondern das Faszinierende im Einzelnen, was das geforderte Jetztmoment ausmacht. Besonders bei als neu eingeführten Bildkonstellationen wird das Gefühl der Gegenwärtigkeit akut. Das Empfinden ist immer aktuell, die Vergegenwärtigung als historische Referenz kommt später, ist, wiewohl aufschlussreich und wichtig, nur sekundär.

Immer wird in neuem Zugriff das je zugespitzte Zeitbezogene unmittelbar. Solches aber leisten Museen eigentlich nicht, können und wollen es nicht. Sie beschäftigen sich nicht mit den in den Archiven abgelegten alternativen Möglichkeiten, den schweigenden Zeugen einer anderen und reicheren Geschichte. Diese Möglichkeiten zu aktivieren bedingt ein immer auch risikoreiches Spiel, das scheitern kann. Natürlich gibt es einen spezifischen Zeitgeist in der jeweiligen Gegenwartskunst. Dennoch unterscheiden sich Museum für Gegenwartskunst vom Typ des herkömmlichen historischen Kunstmuseums in signifikanter Hinsicht. Das gewohnte, historisch sich verständigende und so arbeitende Kunstmuseum illustriert vorrangig eine dominante Auffassung von Kunstgeschichte, ist also inmitten aller Empirie immer auch eine theoretische Abstraktion, die jedoch erst eine empirische Geschichte der Kunst als Versammlung von Kunstwerken ermöglicht hat. Das geht zurück auf den Gleichklang in der historischen Begründung der Archive der Künstlerviten, der Kunstgeschichtsschreibung und der Auszeichnung der Sphäre eines Zeigens von Meisterwerken.

Man führt diese fundamentale Konstruktion mit Recht auf Giorgio Vasari und seine in den 1550er-Jahren redigierten Biografien und Werkanalysen der großen Meister zurück. In diesen Lebensbeschreibungen sind viele der bestimmenden Momente schon enthalten: Der Vorrang des Genies, die gleichsam biologische Zyklik der Reifung, die Suprematie der einzelnen Meisterwerke, die Signifikanz der Auswahl von Kriterien, die immer auf diese Art einer in Werk-Epiphanyen zutage tretenden kompositorischen Souveränität zurückzuführen sind. Und schließlich die einfache Tatsache, dass die historische Abfolge nur die der herausragenden Persönlichkeiten, also ihrer Lebenstatbestände, sein kann und kein System oder keine Struktur. Vasari wertet die Künstler unterschiedlich. Immer ist es ihre Kunstfähigkeit, die über ihren Handlungsspielraum als konkrete Individuen oder Menschen entscheidet. Das heißt: Der wahre Künstler hat ein größeres Recht über das Werk als ein anderer, geringerer. Es ist das Werk, welches das Maß des Lebens bestimmt, nicht umgekehrt.

Immer ist es das einzelne Meisterwerk, an dem es, Dogmen setzend, entfaltet wird. Die Filiation der Meisterwerke markiert die Sammlung, die Aneinanderreihung mitsamt der Notwendigkeit, das in solcher Weise, und zwar, historisch gesprochen, nach der geschmacklichen Willkür der Fürsten, ›logisch‹ zu zeigen und in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. Die Sammlung der Wunderkammern mit ihrem Synkretismus in der Reihung von Preziositäten ohne Rücksicht auf Erkenntniswert, epistemische Ordnung, Gattungszugehörigkeit und historische Bezüge, also rein nach aristokratischen Geschmackspräferenzen stilisiert, diese Art der Anordnung der Dinge ist nun vorbei, obsolet, widerlegt. Damit beginnt die Ära der spezifischen Sammlungen und ihrer wissenschaftlichen Erforschung.

Es ist der Sub-Systematisierungsprozess, der die Wissensgebiete mitsamt der Auszeichnung ihrer Objektbereiche aus Wunderkammern ausfaltet, ihnen einen Erkenntniswert gibt, aber auch eine gewisse Faszination raubt.



[015] Illustrationen von Literatur funktionieren oftmals unabhängig vom Text und gewinnen als eigenständiges Bild in neuen Kontexten neue Bedeutung, wie die Figur des Prometheus aus der griechischen Mythologie, der in seinen verschiedenen literarischen Erscheinungen z.B. den Menschen Kultur im Sinne von Lebensgestaltung bringt oder auch gegen die göttliche Ordnung protestiert. Dieses Thema hat Felix Meseck in seiner Radierung zu Goethes *Prometheus* bearbeitet (Johann Wolfgang von Goethe: *Prometheus. Dramatisches Fragment*. Mit 18 Originalradierungen von Felix Meseck und radiertem Text von Anna Simons. München, Marées-Gesellschaft 1920, zit. n. Fechter 1920, Nr. 6).

Das fürstliche Zeigen, das unabhängig vom zeitlichen Maß und besonders von der chronometrischen Ordnung war, ist an sein Ende gekommen. Langsam, kulminierend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, entsteht die Überzeugung, Magie und Faszination der Dinge seien aus ihren eigenen ästhetischen Konstellationen herauszubrechen und in einen historischen Lehr- und Lernpfad sinnvoll vermittelter kritischer Erkenntnismöglichkeiten umzubauen und einzugliedern.

An die Stelle des schieren Genusses tritt ein lehrreicher Durchgang durch die je als beschränkend aufgefasste und wirkende Abfolge der Zeitgeister und der Stile.

Mittlerweile befinden sich, dem normalen Betrachter ebenso unzugänglich wie unvermeidlicherweise unbewusst, 95 Prozent der gesammelten Bilder eines Museums in Depots. Es hat sich eingespield, dass wenig Transport von hier nach dort, wenig Bewegung stattfindet. Das Ausgestellte, das zum Profil geworden ist, markiert einen eigentlichen Kanon. Dieser muss permanent sichtbar bleiben. Das möglicherweise Auszustellende, der Fundus, das Archiv, bleiben demgegenüber sekundär. Die Erwartungen heften sich in Permanenz an das Gezeigte, das Gewohnte. Es ist das höchste Versprechen der Sichtbarkeit, unkündbar, wie ein Vertrag. Dostojewskij, der nach Basel kommt, einzig um im dortigen Kunstmuseum den legendären ›Toten Christus‹ von Hans Holbein d. J. zu besichtigen, ist maßlos enttäuscht, das Bild in den Tagen seines Besuches in der Ausstellung nicht anzutreffen. Der ›Rest‹ ist in diesem Moment ein Nichts. Man kann das verallgemeinern: Der Rest ist immer dieses Nichts, das die Fülle eines ganz Anderen sein könnte. Archiv und Fundus sind Potenzialitäten, Möglichkeiten, also auch Bedingungen der Möglichkeit der Realisierung. Das tatsächlich Gezeigte ist dagegen logischerweise immer eine Einschränkung, eine Reduktion am Reich des Möglichen. Der Kanon sichert und enttäuscht nicht. Aber er birgt auch keine Überraschungen. Die Öffnung des Fundus der Möglichkeiten könnte enttäuschen, aber eben auch überraschen und damit weiterbringen.

Das bedeutet nun, dass je nach ästhetischen Schüben, Drücken auf ein gewandeltes zeitgeschichtliches Empfinden ein Neues in diese Sphäre eintreten muss, wenn man nicht im Gewohnten erstarren will. Diese Wandlungen sind überaus komplex und nie auf eindeutig benennbare einzelne Faktoren zurückzuführen. Man kann aber doch eine gewisse Mechanik solcher Erneuerungszeiten erkennen. Der Wandel, Bruch, die Insistenz auf einem akut Neuen – mehr eine sich abzeichnende Utopie als ein schon klar im Horizont des Gegenwärtigen Aufgezeichnetes – kann intern oder extern erzeugt sein, auf avantgardistische Erneuerungsbemühungen dissidenter, eigenwilliger Künstler zurückzuführen sein oder auf Pointierung und Wahrnehmung von Externem.

Man muss sich die Entstehungszusammenhänge des bürgerlichen Kunstmuseums in Bezug auf die Persistenz oder Emphase des Historischen, das Setzen auf Kontinuität und Dokumentation kurz verdeutlichen. Als Vermittlungsorte kulturellen Wandels in Gestalt von Kunstwerken gibt es sie seit der kanonischen Ästhetik Hegels und, über diverse damalige, berlintypische Vermittlungen, in der Architektur Karl Friedrich Schinkels. Leitend war die Idee einer ästhetischen Vollendung der Geschichte durch und in Kunst und Kunstgeschichte. Die ›Urszene‹

des Kunstmuseums ist aber nicht nur philosophisch oder architektonisch zu würdigen, sondern auch bildinszenatorisch. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gab es bemerkenswerte und gänzlich unterschiedlich gelagerte Änderungen in Wien (neue Hängung im Oberen Belvedere) und in Paris (Umwidmung des Louvre zum Bildmuseum, gleichzeitig Museum der Enteignung der Aristokratie).



[016] Zusammenstellung von Plastiken aus dem Gebiet der heutigen DR Kongo. Oben: Drei Frauenstatuetten aus Elfenbein mit Ngula gefärbt, Manyemadistrikt, Urua. Unten links: Elfenbeinplakette, Djumadistrikt, Belgisch-Kongo; Unten Mitte: Elfenbeinstatuetten, Manyema. Unten rechts: Kleine Gesichtsmaske der Warega, aus der Sammlung von Gravens, Hannover (zitiert nach Einstein o. J., Tafel 47). Herbert von Gravens, auch unter Herbert von Gravens-Gravensburg bekannt, war ein bekannter Galerist und Kunstsammler Hannovers, der sich für Exotika begeisterte und 1916 den Kunstverein Kestner-Gesellschaft mitbegründete (Böttcher 2002: 126). Stücke außereuropäischer Kunst befanden sich also nicht nur im Museum.

Besonders wichtig und folgenreich wurde die historisch-kritische Hängung, ein Konzept für die Neunutzung des Louvre von Jacques-Louis David. David hat dieses 1793 in seiner Eigenschaft als Kommissionspräsident anstelle einer Bildervernichtung gegen das ›Ancien Régime‹ vorgeschlagen. Dem Zwecke der angestrebten Transformation der Bilder, der Neutralisierung der Bildkräfte, diente ein kritisches Zeigen und belehrtes Schauen, das sich gegen die symbolische Macht der ikonophilen, genussüchtigen Aristokratie des vorrevolutionären Absolutismus in Frankreich richtete. Die Prestigewerte, vielleicht auch die Magie dieser Bilder, die man damals noch als präsent, mächtig und aktiv empfinden konnte, wurden didaktisch umfunktioniert. Die Faszinationswerte der Objekte aus den Wunderkammern wurden zerschlagen, diese ihres Ortes beraubt, um sie einem anderen Ort und Konzept einzugliedern – man kann zu Recht von einem symbolischen Ikonoklasmus, einer Bilderzerstörung, anstelle eines wirklichen

sprechen. Die langfristigen Folgen daraus sind leicht einsehbar: Die Faszination am Genießen bleibt der Entfaltung eines Genusses durch Erkennen vorbehalten, auch unterworfen. Schierer Genuss an der puren Lust ist nicht länger statthaft, man vergewisserte sich seiner Neigung und Pflicht zum zivilisierten Staatsbürgertum mit der Bereitschaft des Erkennens, mit Respekt und Tugenden, nicht mit Affekten. Diese werden erst sehr viel später, dann aber heftig und triumphal, aus einer stetig erweiterten musealen Sphäre zurückkehren und die Museologie umkrempeln. Man geht der historischen Prägung nach jedenfalls ins Museum, um zu lernen und nicht, um sich auszutoben.

Das Kunstmuseum wird im 19. Jahrhundert stetig zu der initial vorgesehenen Pädagogisierungs- und Domestizierungsmaschine gegen die sprachlose Emphase der ›großen Gefühle‹. Dadurch, dass das Kunstmuseum in sich selber substanziell ein pädagogischer Apparat ist, werden die Bilder zu Zeugen ihrer Vermitteltheit. Das zunächst feststehende bürgerliche Emanzipationsideal durchläuft in der gelehrten Einsicht den Parcours der Zeitgeister unter gleichzeitiger normativer Aussonderung der ewigen Schönheit der antiken griechischen Kunst. Auch das ist eine Konzeption der rigiden eurozentrischen Ästhetik und kolonialistischen Verachtung fremder Kulturen durch den Philosophen Hegel, die gravierende Folgen für die historische Entwicklung und symbolische Politik gezeitigt hat. Um den Gedanken, wenigstens kurz, auszuführen, sei der erste Museumsbau von Schinkel erwähnt. Karl Friedrich Schinkel hat die Ästhetik Hegels zum Leitfaden seines Baus des ersten Kunstmuseums genommen. Dieses huldigt der Idee der historisch-chronologisch abfolgenden Museumslinie und -führung mittels einer Enfilade von Räumen, die von einer Kuppel in der Mitte überragt werden. Dieses Kunstmuseum wurde in Berlin zwischen 1825 und 1830 gebaut und hieß damals das ›Neue Museum‹. Erst später wurde es zum ›Alten Museum‹. Es inkorporiert neben der historischen Relativität der Kunststile als Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes auch den Gesichtspunkt der absoluten, einer ewigen Schönheit. Es ist die antike griechische Kunst, besonders die der Klassik, die das absolute Ideal des Schönen verkörpert. Darin transformiert und realisiert sich die ästhetische Vollendung der Geschichte, vollendet sich und hebt sich zugleich auf. Alle historisch relativierten Zeitstile sind in Hegels autoritativer Ordnungsphilosophie in einer normativen Ranordnung gelistet. Es handelt sich um eine klare ethnozentrische Hierarchie der Bewertung der Vernunftfähigkeit von ›Rassen‹ und Kulturkreisen. Die archaischen Stile der tribalistischen Lebensformen und Völker erscheinen als minderwertige Leistungen geschichtsblinder, ›unphilosophischer‹ Rassen, der Wilden oder ›Neger‹ eben. Die Rangfolge steigt dann weiter auf über die asiatische und europäische Kunst zur Überwindung des

Klassizismus in der Romantik (Prinzip moderner Subjektivität) und von dort in der die Kunst überhaupt begrenzenden Domäne der Herrschaft des Geistes, eben der Philosophie (vgl. WYSS 1983).

Neben der Feststellung der ethnologischen Kulturverachtung durch das moderne Europa folgt daraus auch: Wenn das Kunstmuseum selbst schon eine didaktische Maschine und ein bildgewordener pädagogischer Diskurs ist – und was gibt es Didaktischeres als einen Louvre, der nun öffentliches Museum ist statt Zitadelle des Absolutismus –, dann hat das Auswirkungen auf die Bemühungen der Museumspädagogik, die sich zunehmend mit den immer einengender wirkenden fabrizierten Vorurteilen der Kunstgeschichte statt mit der plastischen Evidenz des in Bildern anschaulich Gewordenen herumschlagen muss. Wahrscheinlich wollte der Künstler Jacques-Louis David, der ein überlebens- und deshalb wendekundiger Maler aufseiten der Machthaber war und immer wieder wurde, die Bilder retten, was ihm ja auch gelungen ist. Die Vermittlung der Bilder erfolgt nun mittels historischer Relativierung der ursprünglichen Bildwirkungen. Die historisch-kritische Hängung stellt deshalb, wie begrifflich schon erwähnt, die Urszene des bürgerlichen Kunstmuseums und seiner Öffentlichkeit dar. Seitdem wird man nicht müde, durch alle historisch widerlegten Zeitgeister hindurchzuschreiten, um die intrinsische Logik der kulturellen Beschränktheit an der Größe der Bilder, und *mit* dieser, zu würdigen und immer noch besser verstehen zu lernen.

Der Glanz der Bilder ist seitdem der Modus der Aneignung der geschichtlich in ihnen wirkenden Borniertheiten geblieben, auch wenn sich später (in den 1920er-Jahren) das Museum zum Laboratorium des polytechnischen, sozio-utopischen Lernens und noch später (nach 1980) zum Durchlauferhitzer postmoderner Betroffenheitsstile verändert und entsprechend auch erweitert hat. Das Kunstmuseum ist im Kern aber immer eine Faszinationsvernichtungsmaschine geblieben, zumindest hat sie die ursprünglich magisch wirkende Faszination auf eine ästhetische Schulung verlagert und deren primäre Wirkungen in Symbolhaftigkeit, mithin sekundäre, kontrollierte Energie umgewandelt.

Literaturnachweis

BÖTTCHER, DIRK; KLAUS MLYNEK; WALDEMAR RÖHRBEIN; HUGO THIELEN:

Hannoversches biographisches Lexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.

Hannover [Schlütersche] 2002

WYSS, BEAT: Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel. In: PÖGGELER, OTTO; ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT (Hrsg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hegel-Studien, Beiheft 22. Bonn [Bouvier] 1983, S. 115-130

Bildnachweis

FECHTER, PAUL: *Der Expressionismus*. Mit 50 Abbildungen, München [R. Piper & Co.] 1920

EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o. J.



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Holz, Garn, Länge: 24 cm

10. Moment

Weiter mit/nach Afrika auf dem Wege des Ausstellens von Masken und Figuren mit utopisch- expressionistischer Aufbruchserwartung

Ich bin, wie gesagt, kein Kenner der Spezies, Ethnien, Gemeinschaften und Kulturen Nigerias oder anderer Länder des besagten Kontinents, habe im Einzelnen ihre Hintergründe und Lebensformen nicht studiert, ebenso wenig wie die Geschichte in den Verschiebungen Afrikas. Auch beanspruche ich keine unbedingten Novitäten in der Art generalistischen Zuschnitts. Ich bin in vielem nicht der Erste, der sagt, was er sagt. Dennoch: Da die formalästhetische Sicht der Kunst ein emphatisches Eingebundensein in ihre Evidenz und Kraft fordert, macht diese Sicht auch blind für so manches. Die Kennerschaft bezüglich der Werke und Anliegen der Künste, ihrer Theorien und Ausdrucksformen, Geschichten und Figurationen geht deshalb in meinem Zugriff und meiner Abhandlung mit einem radikal skeptischen Blick auf die seit der Ausbildung einer selbstgenügsamen, sich selbst strikt reproduzierenden Selbstverblendungen des Kunstsystems einher. In diesem Blick nämlich dominieren eingeschliffene Überzeugungen vom Wert der Künste, wie sie primär von den durchgesetzten Gewohnheiten der ästhetischen Anerkennung geschaffen werden, ohne von einer objektivierbaren Qualität der Werke auszugehen.

In der Regel macht solche Teilhabe blind – diese Blindheit ist Teil der Logik, die sie konstituiert. Das bedeutet nicht, dass keine divergenten Urteile möglich wären, gewiss nicht. Sie sind im Gegenteil sogar in scharfer Weise gegeben. Aber sie beziehen sich auf Differenzierungen *im* Feld, nicht *auf* das Feld als solches.

Zuweilen nimmt man ein gegebenes Material und entwickelt daran eine eigene Auffassung. So bediene ich mich einiger Passagen aus Texten des Katalogs zur Ausstellung ›Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias‹ im Skulpturenpark Wuppertal im Sommer 2012. Daran schließe ich einige Betrachtungen an zur künstlerischen Situation und dann auch zur Nutzung der Sphäre des Museums. Die Frage des Zeigens von etwas als Bilder wirft auch anhaltende

theoretische Probleme auf. Immer wieder taucht darin die Gedankenfigur des Museums als einer reinigenden Maschine auf. Das ist nicht nur metaphorisch geredet, sondern meint einen dynamischen Mechanismus, der Gleichförmigkeit herstellt, um Wertunterschiede deutlich zu machen. Das wird hier als ›Reinigung‹ bezeichnet, ein Vorgang, der eben Unpassendes aussortiert. Man muss den Vorgang nüchtern betrachten, darf die Metaphorik nicht dramatisieren im Sinne eines ›Ausmerzens‹, was hier nicht gemeint ist. Aber gerade die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert wirft mit Insistenz immer wieder die Frage nach der Vitalkraft und der Erneuerung des lebendigen Impulses des Schöpferischen auf, auch Fragen nach den Grenzen und Bestimmbarkeiten von Kunst und Nicht-Kunst, nach den Verschmelzungen, Verfransungen, auch Verunklärungen in den Übergängen zwischen diesen beiden Kontrahenten, Polen, Territorien oder, vielleicht besser noch: Dispositiven.

Leitend ist die Perspektive ›vom Ritual zur Kunst‹, die auch die Frage beinhaltet, wie die Übergänge beschrieben werden können, welche Eigenheiten damit verbunden sind, auch, ob diese Entwicklung jederzeit in beide Richtungen funktioniert, was sich darin verschiebt und ab wann eine Richtung unumkehrbar vorherrschend wird. Natürlich ist die Ritualisierung der Kunst ein säkulares Phänomen. Das ist ja auch belletristisch ausreichend beschrieben worden, wobei man den Reichtum der eingeschliffenen Formen der Vernissage weidlich genutzt hat. Der Kult der Vernissage ist sicher auch ethnologisch ein ergiebiges Feld und Thema. Man kann daran, gerade mit einem Außenblick, die Funktionsregeln einer ganzen Kultur entwickeln, rekonstruieren, spekulativ entfalten. Gerade die Einrichtung von Galerienabenden mit gleichzeitiger Eröffnung an Dutzenden von Orten in einer großen Stadt erlaubt die Beobachtung hochgradig ritualisierter und spezifisch geregelter Handlungen, die ebensolche Gesinnungen und Mentalitäten verraten. Ein bestimmter Typus an Menschen trifft sich in den Galerien, reist mit einem Shuttlebus von einem Ort zum anderen. Es gibt einen bestimmten Typus von gleich bleibenden Gesprächen. Man kommt zusammen, redet etwas, trinkt etwas, geht dann weiter – man sieht förmlich vor seinem geistigen Auge entsprechende Theatralisierungen von solchem in stummen Stücken eines Peter Handke vor Augen auftauchen. Später haben Veranstaltungen wie die ›lange Nacht der Museen‹ das übernommen und mit einer stillen Umwidmung der Museumsräume in Orte von Festivitäten das Ritual zugleich verfestigt, verflüssigt und erweitert. Es geht darin um alles Mögliche, vor allem aber um alles andere als das Betrachten von Kunstwerken.

Es handelt sich vielleicht um einen späten Nachklang ursprünglich aristokratischer Gepflogenheiten, wenn auch ohne das einschneidende, strikte, überaus

verbindliche und im Übrigen auch gar nicht unkomplizierte Hofzeremoniell. Ein fremder Blick auf ein solches Geschehen würde vielleicht auch suggerieren wollen, dass solchem Geschehen der Zweck, die Struktur und die Logik eines Rituals zugrunde liegt oder innewohnt. Ein Ritual, eben beschreibbar wie andere Rituale und darin gänzlich gleichförmig. Denn noch immer gilt auch für solches säkulare, interessante Feld, dass die Bedingungen des Begriffs ›Ritual‹ erfüllt sind: Gleichförmigkeit in der Wiederholung, immer gleiche Abfolge von Teilhandlungen, transparente Typisierung der Handlungssegmente, eine Handlungsform, die nicht auf Absicht oder subjektiver Einstellung beruht, eine Form, die strukturell als gleich bleibend gekennzeichnet werden kann, Regelmäßigkeit der Wiederholung ohne Änderung an Ablauf, Einstellung, Geschehen. Und vor allem kann dies erschöpfend dargestellt werden, ohne dass auf dubiose metaphysische Kategorien wie Wille, Absicht, Intention, geistige Einstellung und dergleichen abgestellt werden müsste.

Das ist deshalb aufschlussreich für die Sphäre der symbolischen Gegenwart in technisierten Massengesellschaften, weil man diese gewöhnlich in den Kontext zweckrationaler Modernität einrückt. Aber gerade die moderne Zivilisation steckt voller archaischer Ritualisierungen, von denen die öffentlich zugänglichsten die nach der Revokation der Gewaltausübung durch Rechtsanwendung nach innen, Erklärung bewaffneter Konfliktnotwendigkeiten nach außen sind. Aber mindestens so prägend sind die zahlreichen Relikte im Alltag, in Mode und Verhalten, Gewohnheiten und Prägungen. Auch die offenkundig leichtfallende Wiedergeburt des Nationalismus oder die unbedingte Apotheose einer totemistischen Gruppenzugehörigkeit aus dem Geist des Fußballspiels gehören dazu. Zwar haben Fanrituale andere Formen als das Kunstritual, aber Rituale sind es allemal.

Es gibt kein gesellschaftliches Leben ohne Ritualisierung. Es ist zunächst egal, ob es numinose, dem Heiligen verpflichtete Rituale und Zeremonien sind oder alltägliche, säkulare, banale, bis an die Grenze individueller Neurosen reichende Formen. Bewusst wird die abwertende Rede von ›Ersatzritualen‹ im Raum des Säkularen vermieden. Es bleibt interessant, dass die bisher als hochindustrialisiert angesprochenen, jedenfalls hochtechnisierten und massenkommunikativ verfassten Gesellschaften des Westens nicht ohne archaische Rückgriffe auskommen. Nicht nur die Jugendkultur steckt voller Ritualisierungen. Alle Bereiche der Gesellschaft sind imprägniert von solchem Potenzial. Die meisten dieser Rituale sind nicht mehr religiös fundiert und nehmen doch oft Resonanzen aus solchen Bezügen in sich auf, wie minimal auch immer. Gerade das Kunstsystem ist ohne solche ritualisierenden Elemente und eine Profanierung des metaphy-

sischen Glanzes des Transzendenten gar nicht zu denken. Denn in diesem geht es stets um das ganze System und nicht nur um die einzelnen Elemente. Und die systemischen Rückkoppelungen bewirken, das wissen wir aus der allgemeinen Systemtheorie z. B. Niklas Luhmanns, nicht nur die Selbstreproduktion desselben, sondern vor allem die Abschottung von einer außen liegenden, vom System nicht berührten Umgebungsempirie.

So geht es im Kunstsystem um die Anschlussfähigkeit des gesamten Diskurses, des Dispositivs und der Institution, nicht um das einzelne Werk, das diese nur transportiert und reproduziert. Es scheint, dass die Rede vom Kunstsystem zu Recht unterstellt, dass das einzelne Werk in Bezug auf das System kaum mehr etwas Relevantes besagt. Das sind aber nur Andeutungen, die hier zunächst nicht weiter strapaziert werden sollen.

Noch eine Bemerkung zu einem Verfahren mindestens in diesem Teil der Abhandlung sowie im Kapitel über André Breton und den Surrealismus. Im Unterschied zu den Kapiteln über Michel Leiris oder Pier Paolo Pasolini, die im verwendeten Material das Eigene zustimmend genau beschrieben sehen, womit Zitieren als Kommentierung möglich ist, wird hier Zitieren als eine Weise des Kritisierens geübt – was einfach eine andere und anders akzentuierte Verwendung der Möglichkeiten des Zitierens darstellt (vgl. weiteres in RECK 2012b). Bezugnahme auf Erörterungen anderer soll im Verlauf dieser Abhandlung genau dann als kritisch gelten, wenn sie etwas zu analysieren erlauben, was ohne solchen Wortlaut nicht möglich wäre. Die zusätzliche Auszeichnung einer Schilderung mittels einer ›Intention des Kritischen‹ und gar ihre Nennung scheint mir überflüssig, gerade dann, wenn kritische Kommentierung als solche beansprucht und ausgewiesen ist.

Nun denn zum ersten Zitat. Es stammt aus dem Vorwort des Hausherrn der Wuppertaler Waldfrieden-Ausstellung der südnigerianischen Skulpturen, vom Bildhauer Tony Cragg.

»Die Kraft und Vitalität der afrikanischen Skulptur, deren Formen und Motive in ganz anderen kulturellen Überlieferungen und Glaubensvorstellungen wurzelt als die europäische Tradition, machte sie zu einem der bedeutendsten und stärksten Einflüsse auf die Skulptur und die skulpturalen Formen des 20. Jahrhunderts. Ihre Vitalität ist Ausdruck der Tatsache, dass diese Skulpturen im Leben derjenigen, die sie herstellen, eine zentrale Rolle spielen; um diese Funktion zu erfüllen, müssen sie höchst suggestiv und ausdrucksvoll sein. Diese Werke spielten häufig eine Rolle bei Ritualen oder Festen und besitzen als solche spirituelle Eigenschaften. Im Reichtum der Formen und Varianten dieser Werke spiegelt sich nicht nur die große Zahl regionaler Kulturen, Stämme und Nationen des riesigen afrikanischen Kontinents wider, sondern auch das lebhafteste Vorstellungsvermö-

gen der Künstler und die sehr emotionale Beziehung zu ihrer spirituellen Umgebung«
(CRAGG/DIERKING 2012, o. S.).

Cragg stellt zu Recht heraus, dass für europäische Künstler im 20. Jahrhundert die Anlehnung an die Antike erschöpft ist – besonders an die griechische, die, ohne dass Cragg dies explizit nennt, die allem Antiken zugrunde liegende Kraft und Epoche ist. Das auf sie zurückgreifende Repertoire jedenfalls gibt nichts mehr her.

Die europäischen Künstlerinnen und Künstler wenden sich von diesem über lange Jahrhunderte gültigen Ideal der griechischen Kunst und der sie immer wieder beschwörenden Klassizismen ab. In gleichem Maße erscheint als schlagkräftiger, auffälliger und verführerischer die Erschließung anderer, divergenter und abweichender Repertoires, darunter eben die afrikanische Expressivität, die, es wird darauf kritisch zurückzukommen sein, auch den Dualismus von naturalistischer Figuration und konzeptueller Abstraktion unterläuft und ganz eigene, hochenergetische Ausdrucksformen geschaffen hat. So wird das klassische griechisch-römische Ideal abgelöst durch Abweichungen von den Normen und Dogmen mittels fremdkultureller Faszinationserregungen. Cragg weiter: »In ihrer Suche nach einer direkten, expressiven Ausdruckweise ist die Verbindung zwischen der afrikanischen Kunst und dem Expressionismus naheliegend und offensichtlich« (CRAGG/DIERKING 2012, o. S.).

Weiter könnte man auch die surrealistischen Konzepte einer Entgrenzung verschwenderischer Energie in einem nicht durch menschliche Intentionen gebändigten Kosmos nennen, wie es am schärfsten von Georges Bataille herausgearbeitet worden ist. Aber der expressionistische Impuls ist bereits einer, der auf Verschwendung und Verausgabung (französisch: ›dépense‹) und nicht auf wertsichernde Akkumulation setzt. Und die afrikanische Plastik ist besonders interessant, auch wegen des für den fremden Blick vagen, archaischen und rohen Interesses am Heiligen, das sich in einer Verehrung der Objekte und der sie sichtbar werden lassenden Formen ausdrückt. Interessant wird nun vor allem ein Formenreichtum, der nicht durch die eigene akademische Ausbildung erschlossen, kodifiziert und qualifiziert worden ist. Die Maler der ›Brücke‹ in Dresden orientierten sich um 1905, zumal zunächst der Architektur als Studenten zugewandt, in ihren aufbrechenden malerischen Interessen an den Beständen des, wie es damals noch hieß: Völkerkundemuseums, nicht am Zeichenkabinett, nicht an der Kunstakademie und auch nicht an der grandiosen, geradezu imperialen westeuropäischen Sammlung im ›Zwinger‹.

Wenn Tony Cragg den Expressionismus erwähnt, dann dürfen wir das von heute aus vom Stilempfinden ablösen und programmatisch von einer ›Ästhetik der Erregung‹ sprechen. Als solche ist sie ja auch von Franz Marc und Wassily

Kandinsky programmatisch beschrieben, von zahlreichen anderen ergänzt und bis zu Herwarth Waldens ›Sturm‹ in pathos-affiner Geste ausgezeichnet worden. Man könnte auch von einem Kult des Wilden, Rohen, Animalischen sprechen: Erregung der Seele gegen deren zivilisatorische Ermattung und Bändigung auf der Ebene primärer Energien, Empathie und Affekte.

Der Nigeria-Forscher Herbert M. Cole weist auf die Tatsache hin, dass die nigerianischen Stämme dezentral organisiert und die Gemeinschaften verschieden sowie groß an Zahl sind. In Bezug auf die Werk- oder Kunstfertigkeiten – Männer als Schnitzer und Schmiede, Frauen als Töpferinnen, Keramikerinnen und Malerinnen – verweist er darauf, dass die spezifischen, auch entsprechend wertgeschätzten Fertigkeiten keine eigenen Berufe waren, wiewohl man, bezogen auf Resultate und Praktiken, von einer Selbstausbildung professioneller Fähigkeiten sprechen muss. Alle Kunsthandwerker waren in ihrer Haupttätigkeit Bauern, Fischer, Händler, Schmiede. »Fast alle Künstler arbeiteten nur teilzeitlich. [...] Manche Künstler waren zu Lebzeiten berühmt und gefeiert für ihre kreative Kunstfertigkeit, aber die Mehrzahl war unbekannt« (CRAGG/DIERKING 2012, o. S.). Das hat jedoch schlicht auch damit zu tun, dass die raubenden und sammelnden Ethnologen oft nicht daran interessiert waren oder sein konnten – im Falle von Diebstählen oder betrügerischem Handel –, die Namen der Autoren zu notieren. Denn Namenlosigkeit der Urheber von exproprierten Werken heißt nicht, dass die Autoren nicht bekannt oder geschätzt waren. Jedenfalls verweist die Bemerkung Coles darauf, dass es in solchen archaisch-tribalistischen Kulturen explizit benennende Konzepte für schöpferisches Werken und kunstfertige Autorenschaft, also durchaus qualitative Hierarchien gegeben hat. Es ist natürlich ein westliches Vorurteil, dass solche Gemeinschaften keine begrifflichen Konzepte hätten, die äquivalent sein könnten zu unserem auf Schöpferisches bezogenen Kunstbegriff, auch wenn sie klarerweise nicht über ein Kunstsystem in unserem Sinne verfügen. Dennoch wurden diese Künstler als Künstler, nicht als Dilettanten bewertet. Das kann man schon dadurch verstehen, dass man sich ihre überaus wichtigen, ja zentralen Aufgaben einer Figurationstechnik zur Inszenierung des Heiligen unter Anleitung der Zereimonienmeister und berechtigten Priester verdeutlicht. Das schrieb ihrem Tun ja einen überaus privilegierten, wenn nicht gar exklusiven Status zu. Edmund R. Leach hat deutlich gemacht, dass die Regionalstile und gar individualisierbaren Differenzierungen in Afrika generell hoch und wohl im Vergleich auch erheblich höher sind als die viel stereotypere europäische Malerei mindestens in der Zeit und Haupt-Typik von der Renaissance bis zum Ende der naturalistischen Salonmalerei im 19. Jahrhundert.

Der Grad an Individualisierung ist also in der tribalistischen Artefaktpraktik höher als in der europäischen Kunstgeschichte – das müsste eigentlich als eine Kränkung gesehen werden, die sich jedoch vorrangig gar nicht einer ästhetischen Beurteilung, sondern einer hypertrophen Begriffskonstruktion des 19. Jahrhunderts verdankt. Dennoch ist das nicht in einem platten empirischen Sinne falsch: Wenn Jakob Burckhardt emphatisch die neuzeitliche Kunst Europas als Epoche der Begründung des weltgeschichtlichen Individuums feiert, dann hat er die historische Diskursivität im Sinne, die er an seiner Auffassung von Porträtkunst spiegelt, meint aber nicht, dass sich in dieser grundsätzlich differente Stile auszudrücken haben. Wieso auch, besteht doch die Pointe der geschichtsphilosophischen Ermächtigungsfigur nicht darin, sondern setzt Gleichförmigkeit des Ausdrucks gerade zu dem Behuf voraus, dass die Unterscheidungen im Individuellen von der Malweise gänzlich auf den Porträtierten übergehen können. Und eben dort, nicht in der Faktur sollen diese zur Geltung kommen und wahrgenommen werden. Die Geschichtsmächtigkeit des Individuums wird in allgemeiner, nicht in individueller Weise ausgedrückt.

Literaturnachweis

CRAGG, TONY; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias*. Ausst. Kat. Skulpturenpark Waldfrieden/Stiftung Tony Cragg, Wuppertal 2012, o. S.

RECK, HANS ULRICH: »Ein Gedanke ist doch nicht die kürzeste Verbindung zwischen zwei Zitaten« – aber manchmal eben doch. Eine Motiv-Betrachtung in achtundzwanzig (28) Schritten. In: *Kreativität des Findens*. Figurationen des Zitats, hrsg. v. Martin Roussel, Bd. 2 der Reihe ›Morphomata‹, hrsg. von Günter Blamberger und Dietrich Boschung, München [Fink] 2012, S. 33–60 (=2012b)



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Bambusholz gefärbt, Länge: 19,4

11. Moment

Exkurs zu ›abstrakt‹, ›figurativ‹, ›naturalistisch‹ und Ähnlichem

Noch eine weitere Eigenheit muss hier deutlich benannt werden: Wenn in unserem Kulturkreis begabte Dilettanten teilzeitlich ihrer Kunst nachgehen, dann ist das für uns ein Hobby. Man diffamiert dies gerne. Die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts, oft unbeholfen, lief unter ›Malen für fromme Gemüter‹. ›Sonntagsmalerei‹ nennen wir das dann, unbesehen der Resultate, die sich ja auch nicht auf eine kohärente Praktik (und damit Kriteriologie) beziehen und die dann prinzipiell nicht beurteilt werden können, wenn das künstlerische Ideal sich von der naturalistischen oder einer noch naturalistisch erkennbaren Typisierung hin zu wilder Expressivität oder gar nicht figurativer ›Abstraktion‹ verlagert hat. Das ist dann ein Problem der Sortierung von Gattungen, nicht der wertenden Beschreibung von Einzelwerken. Man hat in Europa gelernt, Kunst als Produkt eines bestimmten Habitus zu sehen, auch wenn man behauptet, es gehe nur um die Bilder und Werke.

Man hat gelernt: Es geht um individuelle, exzessive Leidenschaft. Und um ein Leiden, um die Monstranz und Demonstranz von Schmerz, Verrückung, Unangepasstheit. Künstler kann nur sein, wer sich dem Kunstmachen mit Haut und Haaren verschrieben hat. Man müsse sein Heil der Kunst opfern, kann also nicht ein Bauer sein, der am Sonntag seiner Begabung zu seinem eigenen Vergnügen frönt. Es gibt nur einen nobilitierten Sonntagsmaler, der den Wechsel schafft und in die Liga der wahren Kunst, Künstler und Kunstgeschichte hat wechseln können, und das ist Henri Rousseau. Allerdings ist er durch niemand Geringeren als Picasso in dieser Phase der klassischen Moderne qualifiziert worden, und es sieht so aus, als wäre es eine Wette darüber gewesen, ob man eine solche Transmission schafft oder nicht. Oder ein strategisches Spiel.

Das soll nicht heißen, dass Picasso nicht von Rousseaus Fähigkeiten überzeugt gewesen wäre. Aber die soziologische Tatsache des ›Zöllners Rousseau‹

blieb bestehen, und Begabungen hatten andere auch, nur keinen Picasso als Paten. Picasso schätzte die Kunstfertigkeiten Rousseaus durchaus, aber noch mehr interessierte ihn, ob man einen Hobbykünstler zum Kunstkünstler machen konnte durch das eigene Interesse und Renommee, deren Äußerungen und das Gewicht des eigenen Votums. Es handelte sich also nicht um eine Wertschätzung der Kunst seitens Picassos, sondern ein systemisches, strategisches Kalkül. In afrikanischen tribalistischen Kulturen ist es anders: Künstler sind wahre Künstler auf Zeit. Sie werden dafür qualifiziert. Es gibt keine selbst ernannten Künstler. Man muss durch Begabung und Kenntnisse – im Schnitzen, Umgang mit Stein, Metall, Pigmenten – auffallen und priesterlich dafür geadelt werden, auch wenn einen zur Anerkennung einer selbst vermuteten Begabung nach solcher Berufung und auch Ruhm drängt, mit allem Ehrgeiz, der in archaischen Lebensformen ja nicht einfach fehlt.

Das Herstellen von Masken, Objekten, Artefakten für Ritualhandlungen, Zeremonien, Initiationen, Ahnengesichter und Zeremonialarchitekturen und dergleichen setzt voraus, dass der Handwerker, Technik- und Stoffkundige vom Priester dazu geweiht und legitimiert wird. Der Handwerker wird in einen Künstler auf Zeit verwandelt. Er wird zu jemand anderem und ist dann jemand anderes für diese Zeit, Medium oder Agent des Numinosen für einen bestimmten zeitlichen Abschnitt im Leben der Gemeinschaft. Er ist nicht mehr derselbe, auch wenn er weiterhin andere Dinge nebenher macht. Dass die kulturelle Wertschätzung der Kreativität sich gerade auf diese – wenn auch keineswegs nur auf diese – Kategorie numinos geadelten Tuns bezieht, liegt auf der Hand. Das belehrt uns einmal mehr darüber, dass Kreativität gegenüber dem ›Kunstmachen‹ der weitere Horizont ist. Ziel ist nicht das Herstellen von Kunstwerken, sondern das von magischen, heiligen, lebendigen, handlungsfähigen, im Grunde lebendigen Wesen, Operatoren. Nur geweihte Werker durften geweihte Gegenstände herstellen, denn diese waren ja Medien von höheren Mächten, Geistern – Gefäße, in denen diese verkörpert waren und vital wirkten.

Solche Artefakte konnten nicht in beliebiger Zahl und willkürlicher Weise gemacht werden. Jede individuelle Leistung erscheint darin immer auch als Eigenschaft des Objektes oder Artefaktes. Die Werke erschienen nicht als ›eigene Schöpfungen‹ der Künstler, sondern als von den diese segnenden Schamanen transzendental vermittelte, also von ›anderswo‹ herstammende, Weihegeschenke der Götter auf Zeit. Die im griechischen ›templum‹ gefasste Idee eines heiligen Raumes und einer heiligen Zeit, in deren Segmente sich den eingeweihten Priestern die Neigungen und Segnungen oder die Strafen und Verdammnisse der Götter anzeigen und erweisen, findet man also auch hier, wenn auch in anderer

Form und Bezeichnung. In diesem heiligen Bezirk erschienen für alle Mitglieder der Gesellschaft, eben für die dem Ritual verpflichteten wie auch für die designierten Schöpfer der Werke, rituelle Zeugen, die Figuren eines Geschehens als göttlich. Es ging um göttliche Zeugenschaften, nicht um die ästhetische Aneignung menschlicher Fähigkeiten. Es gab keinen Urheberanspruch für die heiligen Werke, auch wenn man die alltäglichen Fähigkeiten derselben Handwerker kannte und positiv beurteilte. Man schätzte zudem in der Lebensgemeinschaft die Begabungen der Handwerker und ihre Artefakte in allen, auch den weniger anspruchsvollen Bereichen. Es gibt in nahezu jeder Kultur ein Gefühl, ein Konzept, ein Begriffsmodell dafür, Worte, Bezeichnungen, Ausdrücke.

Was eben geschildert wurde, ist der, paradox gesagt, idealtypische Normalfall, der das interne Funktionieren dieser Kulturen vor der Entfaltung von Fremdeinwirkungen wiedergibt. Das skizziert ideale Bedingungen einer ungebrochenen Tradition, die in einem Zustand verharret, der kaum eine Beobachtung, also auch keinen ethnologischen Besuch erlaubt. Diese Bedingungen sind natürlich längst nicht gegeben. Wenn man Abbildungen von Zeremonien betrachtet, dann erscheinen diese spätestens seit den 1960er-Jahren nicht mehr als heilige Rituale, sondern eher noch als gespielte Folklore. Heute sind diese Traditionen jedenfalls weitgehend erschöpft, und Gegenwart ist ein Ziel künstlerischen Schaffens im Weltkunstsystem. Man wird dann und will, je nach kunstkonjunktureller Lage und Einschätzung, Afrikaner bleiben in London, New York oder Berlin.

Zudem muss bereits hier auf etwas hingewiesen werden, wovon noch ausführlicher wird die Rede sein müssen. Es gibt auch ›figurative Abstraktion‹ und in gewisser Weise ist der Prozess des Kunstmachens, egal ob Skulptur, Malerei oder sonst etwas, nichts anderes als ein Prozess der Abstraktion, die unter je spezifischen Gesichtspunkten betrachtet und differenziert werden kann. Und muss. Jedenfalls und prinzipiell: Der Begriff ›abstrakt‹ eignet sich nicht als Terrainversicherung für das Feld der ungegenständlichen Kunst, auch wenn dieser Sprachgebrauch schier unausrottbar geworden ist. Das hat aber nicht nur Gründe in einer gedankenlosen kunsthistorischen Berufsroutine, sondern die Sturheit eines falschen Begriffsgebrauchs lässt – aus meiner Sicht mindestens – in Tiefenschichten darauf schließen, dass eine Erkenntnisabwehr psychisch zwangsweise und mit kollektiver Wirkung besetzt wird.

Diese Erkenntnisabwehr hat offenkundig mit der Irritation durch nicht klar identifizierbare Bildgegenstände oder erwartbare figurative Vorgaben zu tun. Wenn man aber nicht einfache Beschreibungen zuteilen und vornehmen kann, bleibt das einzelne Werk überaus irritierend. Das zeigt sich in der Ungegenständlichkeit und wird besonders deutlich bei/anhand von Malewitsch sichtbar. Von

diesem ist das hier genannte Problem jedenfalls in allen Konsequenzen intensiv studiert worden. Da sich gerade in der radikal nichtfigurativen, ›konstruktiven‹ Kunst eine Beachtung des Bilderverbotes ausspricht, stärkt solches eine Bilderangst, die sich mit der erwähnten Erkenntnisabwehr schützt. Nicht zufälligerweise setzt sich – im Raum der großen triumphalen Selbstermächtigung der Figuration – eine Konventionalisierung der westeuropäischen Bildbegriffe durch. Es ergibt sich – als spiegelbildlicher Effekt – eine spätneuzeitlich anhaltende Ikonophilie, deren Außerkraftsetzung des Bilderverbotes notwendigerweise mit einer angstbesetzten Drohung wegen der Gebotsverletzung einhergehen muss.

Auch wenn solches subkutan weiter wirkt: In der Setzung von ›abstrakt=ungegenständlich‹, spricht sich das Vorurteil aus, Figuration sei konkret identifizierbar im optischen Vergleichen mit einer Außenwelt. Diese epistemologisch in keiner Hinsicht haltbare Begriffskonstruktion (vgl. GOODMAN 1995) ist typisch für eine Kultur, die es sich angewöhnt hat, das visuell Sichtbare mit seinen in der Behauptung von ›Ähnlichkeit‹ vollkommen gesetzten Referenzen in der wirklichen Welt zu verwechseln. Der Redezwang der Abstraktion in Bezug auf das Nichtfigurative setzt die Anpassung an diese Substitution der gezeigten mit der optisch-wahrnehmungsbezogen sichtbaren Welt voraus. Was damit verbunden ist, wird sofort klar: Es ist die mögliche imaginative Repräsentation des Unsichtbaren, Jenseitigen. Das kann ein Heiliges oder Numinoses sein, aber es ist zunächst eben rein begrifflich auch ein Unstatthaftes.

Kein Wunder, dass nach 400 Jahren naturalistischen Bilderkults und Götzendienstes an der Ikonophilie des Sichtbaren die Maler seit spätestens 1800 sich aufmachten zur Entdeckung von Anderem, Symbolischem, Unsichtbarem. Dann aber ist, was an der afrikanischen Skulptur und Maske, an Praktik und Artefakten interessiert, gerade nicht das, was zum Beispiel Herbert M. Cole stiltheoretisch konventionell im Dualismus von Abstraktion und Naturalismus entfaltet, sondern schlicht ein Anderes oder Drittes, nämlich etwas, das sich genau diesen stereotypen, verblendenden und langweiligen Entgegensetzungen entzieht. Wenn man schon die Autorität der Künstler ins Spiel bringt, dann muss man diese Ebene eines Unterlaufens falscher Dualismen in geschärfter Weise zur Kenntnis nehmen.

Denn die Künstler haben früh ein begriffliches Konzept im Gleichschritt mit ihrer defigurativ revolutionierenden Praktik entwickelt. Man findet diesen Dualismus bereits in der Generation von Marc und Kandinsky nicht mehr vor, schon gar nicht in der etablierten traditionellen Weise. Diese reden von der Konkretheit der inneren Klänge, was für sie etwas figurativ Klares ist, nichts ›Abstraktes‹. Und der Prozess der Bildgewinnung und nicht figurativen Komposition bei Kandinsky – entfaltet in den Büchern *Über das Geistige in der Kunst* und *Punkt*

und Linie zu Fläche –, ganz zu schweigen von den subtilen und weit ausgreifenden Abhandlungen Paul Klees, ist in keiner Weise ›abstrakter‹ als der Kompositionsprozess des Figurativen. Er erscheint als Prozess der Konkretisierung der verwendeten Bildelemente.

Der ästhetische Konstruktivismus der modernistischen Avantgarde ist kein dem Bisherigen vergleichbarer Abstraktions-, sondern ein Konkretisierungsprozess, den man als eine spezifische Abstraktion ansprechen kann. So wie die figurative Kunst ebenfalls über konkrete Abstraktionsmaßnahmen verfügen muss. Kunst als Umschreibung eines Prozesses des Werkwerdens auf der Basis einer Praktik, Methodik, einer Vorgehensweise ist schlicht immer ein Prozess der Abstraktion. Es geht nämlich, und nichts anderes bedeutet ›Abstraktion‹, um die Herausarbeitung einer Hierarchie von Darstellungsmittel und Auswahl an Elementen des Dargestellten. Der Aufbau einer Hierarchie, bedeutet die Priorisierung bestimmter und das Weglassen anderer Elemente. Wenn man sich verdeutlicht, dass ›Abstraktion‹ dem Wortsinne nach nichts anderes heißt als ›Weglassen‹, dann versteht man sofort, wieso ein Bild Hans Holbeins d. J. (zumaal seine grandios die Hierarchie der Darstellungselemente herausarbeitenden Porträts) immer ein abstraktes Bild ist. Genauer: Es zeugt von einem Abstraktionsprozess, ohne den es nicht existieren würde.

Vielleicht sollte man einfach den Begriff ›abstrakt‹ fallenlassen oder auf den Prozess solcher Abstraktionen beschränken, aus denen Figuratives und immer auch, je nach Neigung und Anordnung, Nicht-Gegenständliches hervorgehen kann. Vielleicht aber sollte man zumindest endgültig das Adjektiv ›abstrakt‹ vermeiden und auch die Substantivierungen einer nur attributiven Verwendung von ›Abstraktion‹ im Hinblick auf im und als Bild geronnenen Elemente. Eben deshalb hat ja Theo van Doesburg zusammen mit anderen Ende der 1920er-Jahre in einer Bewegung der ›Abstrakt-Konkreten‹ darauf hingewiesen, dass für den formbewussten Maler die Verwendung der malerischen Elemente immer ein Prozess der Konkretion ist, es also nur konkrete Elemente gibt, auch und gerade, wenn diese sich auf ein semiotisch-syntaktisches Repertoire elementarer, nicht figurativer, nicht denotierender, also struktureller oder formaler Elemente bezieht.

1930 publizierte van Doesburg – in der ersten und zugleich letzten Nummer der *Art concret* (Originaltitel: *Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue ›Art concret‹*), einer in Paris erscheinenden Zeitschrift der Gruppe Abstraction-Création – einen Text sowie zusätzliche weitere Kommentare über die *Grundlagen der konkreten Malerei*, der sich mit den allgemeinsten Mitteln des Malens beschäftigt (DOESBURG 1930). Ein rigider Platonismus prägt den Gedankengang. Empfehlung oder Forderung van Doesburgs ist, das Werk dürfe, da Kunst universell sei, keine von

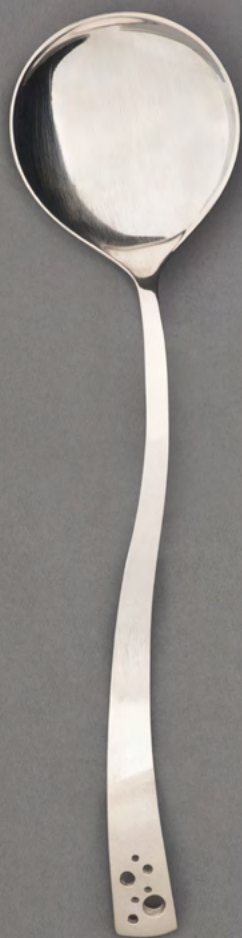
der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebenen Formen enthalten und müsse Symbolismus, Dramatik und dergleichen unbedingt vermeiden. In einem Manifest in sieben Punkten fordern er und Carlsund, Héliou, Tutundjian und Wantz im selben Jahr, das Kunstwerk müsse vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet worden sein. Man würde solches landläufig zu Recht als allgemeine, ›abstrakte Komposition‹ bezeichnen, aber für den Prozess des Malens ist der Vorgang absolut konkret.

Entscheidend hierfür ist das Gebot, das Bild müsse ausschließlich aus ›rein bildnerischen Elementen konstruiert werden‹, d. h. aus Flächen und Farben. Ein Bildelement habe nichts anderes als ›sich selbst‹ zu bedeuten, wodurch sichergestellt sei, dass auch das Gemälde nichts anderes sei oder bedeute als ›sich selbst‹. Das Gemälde, mechanisch gefertigt, müsse jederzeit in seiner Konstruktion und in seinen Elementen einfach und visuell überprüfbar sein. In solcher Konzeption wird das, was man üblicherweise ›abstrakt‹ nennt, entschieden und endgültig zum Konkreten (vgl. im weiteren SUTERMEISTER 1945; NOCKE-SCHREPPER 1995; SEIPPEL 1991; WEINBERG STABER 2001). Damit hat der alltägliche Sprachgebrauch ausgedient, ist er künftig also zu unterscheiden vom konzeptuellen oder theoretischen der Künstler und der Kunsttheorie selbst. Es ist bemerkenswert und vielleicht auch weiter nicht erstaunlich, dass die künstlerischen Reflektionen und Erkenntnisse präziser und strukturell-medial innovativer sind als eine (bestimmte Auffassung von) Kunstgeschichte, die nicht bereit ist, solchen begrifflichen Präzisierungen zu folgen und an deren Stelle das alte Repertoire des 19. Jahrhunderts fortsetzt.

Dennoch: Erst die künstlerische Aufklärung und Korrektur der ansonsten hartnäckig weiterlebenden Missverständnisse zu ›abstrakt-konkret‹ erlauben eine angemessene Einsicht in den schöpferischen Prozess der Ausbildung ausdrucksbewusster Artefakte, seien sie nun ritueller Natur und Funktion oder handle es sich um die Verfertigung von ›Kunst‹, die selbstbezogener Wahrnehmung im Westen als mediale Steigerung des künstlerischen Verfahrens selbst (Kunst als implizite Kunsttheorie) zugänglich gemacht wird. Anders und einfacher gesagt: Die begrifflich konservative, bequeme und erneuerungsskeptische Kunstgeschichte könnte und müsste hier von den Künstlern lernen, wie Gestaltungsprozesse zu beschreiben sind, die auf die Substanz des Schöpferischen und nicht auf äußerliche Stilmerkmale zielen.

Literaturnachweis

- DOESBURG, THEO VAN: Die Grundlage der konkreten Malerei. In: *AC – Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Art Concret*, 1 (1), 1930, o. S.
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- NOCKE-SCHREPPER, HELLA: *Die Theorie der Zürcher Konkreten. Die Kontroverse abstrakt/konkret. Funktionen der Künstleräußerungen zur theoretischen Begründung der konkreten Kunst in der Schweiz*. Bochum, Univ., Diss. 1995
- SEIPPEL, RALF-PETER: *Über-Blicke. ›abstrakt‹, ›konkret‹, ›informel‹. Deutsche Kunst nach 1945*. Ausst. Kat. Essen [Galerie Neher] 1991
- SUTERMEISTER, HANS M.: *Zur Kontroverse ›Abstrakt-Konkret‹*. Zürich o. V. 1945 (Auszug aus dem Bulletin der Galerie des Eaux Vives)
- WEINBERG STABER, MARGIT (Hrsg.): *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*. Zürich [Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst] 2001



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Länge: 19,8 cm

12. Moment

Weiter mit der ethnologischen Konstruktion der Objekte oder Artefakte einer ›afrikanischen Kunst‹

Herbert M. Cole leugnet keineswegs die schädigenden Ein- und Auswirkungen des westlichen Imperialismus, vollzogen im Auftrag und im Namen einer Zivilisation, für deren Konstruktion seit dem Imperium des antiken Rom die Behauptung verbindlich war, dass man alle lebendigen magischen oder heiligen Artefakte in bloß äußerliche semiotische Objekte verwandelt, um die internen Aspekte und Herkunftsbedingungen zu tilgen und die so geschaffenen künstlichen Werke in einem Pantheon als triumphale Schaustücke und Beweise der kulturellen Selbstbestätigung einer überlegenen Erobererkultur zu preisen. Ja, mehr noch, Cole hält die idealtypisch geschilderten Traditionen für ebenso zerstört wie die in ihnen lebendig gewordenen ›Kunstformen‹ für nicht mehr lebensfähig:

»Es ist eine traurige Tatsache, dass die meisten der hier gezeigten Kunstformen in ihren Ursprungsorten nicht mehr lebensfähig sind. Frühere religiöse Bräuche, in denen Kunstwerke benutzt wurden, dienten dem Respekt für die Vorfahren und der Anbetung von Naturgöttern. Diese Glaubensinhalte haben dem Islam oder dem Christentum und/oder Materialismus Platz gemacht.

Das 20. Jahrhundert brachte eine zunehmende Säkularisierung der Kunst, vor allem bei den Maskeraden. Zudem wurden alte Regionen stark vom britischen Kolonialismus und den euro-amerikanischen Werten beeinflusst, die seit hundert Jahren große kulturelle Schneisen geschlagen haben. Riesige Mengen von Kunstobjekten haben den afrikanischen Kontinent ganz verlassen [viele während des Nigeria-Biafra Bürgerkriegs (1967-1970)], um einen Platz in unseren ›Schreinen‹, den Museen und Privatsammlungen in Europa und Amerika zu finden« (COLE 2012, o. S.).

Man muss das wohl etwas dramatisieren, um ein anonymes sprachliches Geschehen wieder in den Handlungsraum der Akteure zurückzubringen. Von alleine werden die Werke Afrika ja nicht ›verlassen‹ haben. Der ›schädigende Einfluss‹ und die ›geschlagenen Schneisen‹ waren erheblich gewalttätiger und folgenrei-

cher, als es Coles Redeweise vermuten lässt. Und zudem geht es in Afrika nicht um einen Prozess von einhundert Jahren, sondern um eine kolonialistische Tradition von Sklavenhaltung, Expropriation von Natur, Rohstoffen, Menschen und Reichtümern aller Art, um eine bruchlos andauernde, wenn auch zuweilen mit anderen Akteuren ausgestattete Annektierung seit dem portugiesischen 16. Jahrhundert, ganz genau seit 1434 (REDER 2004: 318), das ja zusammen mit dem spanischen, dann niederländischen Säkulum der ›Entdeckungsreisen‹ und Handelskompanien die Epoche der rücksichtslosen Unterwerfung der Welt unter die Suprematie europäischer Königsreiche war, deren Anspruch mit intensivsten Gewaltmitteln durchgesetzt worden ist.

Dennoch bringt Cole in der zitierten Passage die enteignende Ausbeutung und Unterwerfung mit dem Prozess der Bildung von ›Semiotophoren‹ anstelle des Numinosen, d. h. mit der Transformation der heiligen Objekte in ästhetische Artefakte oder eben ›Kunstwerke‹, plausibel und präzise in Verbindung. Die Erörterung der Restituierungsforderungen gegen diesen politischen Prozess wäre ein gesondertes Thema, mit dem sich die Museen der westlichen Zivilisation jedenfalls noch massiv auseinanderzusetzen haben, rollt doch selbst die Welle der jüdischen Restitutionen erst in den letzten Jahren richtig an. Wichtig für unser Thema ist, dass der Säkularisierungsprozess gegen die heiligen Werke von außen gekommen und den internen Bedingungen der Kulturen aufgezwungen worden ist. In dem Moment, in dem Werke ihren sakralen Charakter verlieren – durch Abtransport, Musealisierung, Verkauf –, verlieren sie ihre religiöse Legitimation und damit ihre Kraft. Es handelt sich im Grunde nur noch um tote Gegenstände. Auch unsere berechtigte ästhetische Faszination an ihnen ändert nichts daran, dass sie für die kulturelle Gemeinschaft, in der sie geworden sind, was sie waren und wirkten, verloren sind. Musealisierung und das Schaffen von Kunstwerken aus rituellen Artefakten ist ein Prozess der Entweihung, unvermeidlicherweise. Es ist ein Prozess der Zerstörung. Man erinnert sich sofort Walter Benjamins Diktum, dass es keine Werke der symbolischen Kultur der Sieger im historischen Prozess gibt, die nicht immer auch Zeugnisse von Gewalt und Barbarei sind.

Das gilt für europäische Künste ebenfalls. Dadurch haben wir wohl das Sensorium für die Momente des Schrecklichen in diesem Prozess verloren, oder wir nehmen museologische Artefakte eben generell als symbolischen Gewinn, als eine Form der Rettung hin. Wie zum Beispiel im Falle von Dutzenden romanischer Kirchen und Kapellen im spanischen Pyrenäengebiet. Deren originale Fresken befinden sich mittlerweile in den im Originalformat nachgebauten Apsiden und Kirchenräumen, die auf engstem Raume im katalonischen Nationalmuseum der Künste/dem Kunstmuseum der Stadt und Kataloniens, im ›Palau Nacional‹ am

Abhang des Montjuïc in Barcelona, zu einer Abteilung Romanik versammelt worden sind. Das Museum befindet sich demnach oberhalb der Plaza España und ist vor allem wegen seiner Sammlung von Kunstwerken der Romanik und Gotik bekannt. Die Romaniksammlung gilt als eine der größten der Welt. Das scheint uns ein lehrreicher und sicherer Ort dafür.

Wie ist es dazu gekommen? Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen, us-amerikanische Abenteurer die Pyrenäen auf beiden Seiten der Gebirge, sowohl in Frankreich wie in Spanien, zu durchforsten und entdeckten dabei wundervolle, zugleich abgelegene Kirchen, Klöster, Kreuzgänge, an inzwischen verlassenem, abgelegenen Orten. Einige der Kunstreisenden verwandelten sich in Kunsträuber und begannen, in großem Stil den Abtransport zu organisieren. Nicht nur Steine, sondern ganze Kreuzgänge wurden gestohlen, wovon das Museum of Cloisters in New York (als Teil des Metropolitan Museum of Art) bis heute beredtes Zeugnis ablegt. Und auch davon, dass es eine Dialektik des Kunstraubes gibt: Die Musealisierung enteignet ursprünglichen kulturellen Besitz, musealisiert diesen aber und schützt ihn dadurch. Die Dekontextualisierung allerdings hat einen großen Preis, zumal die Ursprungsorte inzwischen selber geschützt und musealisiert worden sind. Allerdings war das nicht die einzige Gefahr. Zahlreiche Fresken stammen aus romanischen Kirchen der Region, die nach Barcelona von Anfang an mit dem Ziel gebracht worden waren, eine Sammlung zu errichten. Wenig später gab es etliche Brandstiftungen in Kirchen der Region. Sie wurden von der Bevölkerung durchgeführt, um ihrem Zorn über den politischen Zusammenschluss der Kirche mit Madrid Ausdruck zu verleihen. Nur ein damals schon ausgeprägtes katalonisches Nationalbewusstsein an der Spitze des Staates hat also Gefahren auf zwei Seiten abgewehrt und Schlimmeres verhindert. Entscheidend wurde, dass man die Besonderheiten des Malstils eben nicht als eine Epoche der Kunstgeschichte, sondern als Monument einer eigenen unverwechselbaren Kultur betrachtete – mit allen Übertreibungen, die so etwas bis heute an sich hat und mit sich bringt. Jedenfalls hat man viele Fresken in den Originalräumen rechtzeitig von den Wänden abgelöst, auf andere Bildträger und schließlich an die Wände der identischen Architekturmodelle montiert.

Dieser Prozess einer symbolischen Umwidmung von religiösen Werken, die vielleicht nicht magisch, aber doch als heilig gedacht und Teil der religiösen Liturgie im lebendigen Glaubensvollzug, also auch konstitutives Element eines religiösen Rituals waren, erscheinen nun als gesicherte Zeugen einer historischen Dokumentation, welche die allgemeine Bild- retrospektiv in eine spezielle Kunstgeschichte verwandelt hat (vgl. BELTING 1990). Diese Verlagerung von liturgischen und architektonischen Gebrauchsgütern, Insignien zugleich religiöser Hand-

lungen, mittels Musealisierung in eine Sphäre der ästhetischen, vom primären Symbolischen abgelösten Betrachtung ist uns ein vertrauter Vorgang geworden, durch und durch normal. Die Bedingungen für die Betrachtung der grandiosen Bildwerke sind geradezu ideal geworden, besser als am ursprünglichen Ort, wo ja auch nicht betrachtet, sondern unterrichtet oder unterwiesen wurde.

Es gab natürlich vor der ›Erfindung der Kunst‹ schon Bilder – das hat die Kunstgeschichte nicht vergessen, wohl aber eine systemische Mystifikation von ›Kunst‹ im Zuge einer Gesellschaftsentwicklung, die bestimmte Kategorien ästhetischer Artefakte aus der gesellschaftlichen Produktion von Nützlichkeiten und der Verkettung zwischen Industrie, Natur und Symbolik ausgeschlossen und zum Platzhalter symbolischer, im Übrigen folgen- und bedeutungsloser gesellschaftlicher Sinndeutungsakte gemacht hat (vgl. BREDEKAMP 1993).

Das Bürgertum hat mit dem drohenden, wilden, unzählbaren Heiligen ebenso aufgeräumt wie mit dem inkorporativen Animismus, wenigstens vordergründig. Im zivilisatorischen Selbstentwurf wurden nominell und vor allem moralisch primäre Triebenergien gebändigt, auf Zeit wenigstens. In einer besonders luziden Passage eines seiner Griechenlandbücher resümiert Erhart Kästner den Untergang der numinosen Autorität des Bildes, der nicht nur für außereuropäische Auflösungen des musealisierten Archaischen, sondern erst einmal drastisch auch für den durchgesetzten Säkularisierungsprozess des europäischen kultischen Bildes vor der Erfindung der Kunst kennzeichnend ist.

Kästner illustriert den Prozess am altgriechischen Delphoi unter dem Titel ›Hochburg der Bilder‹.

»Wie man von hängenden Gärten spricht, so muß man in Delphoi von einem hängenden Heiligtum sprechen. Aber schon in der späten Antike mußte man sich bei Delphoi an das halten, was nicht mehr da war: Nero hatte die fünfhundert berühmtesten Bildwerke fortgeschleppt; freilich waren dann, wie Plinius schätzt, immer noch dreitausend da. So daß es ein wandernder Wald aus Marmor und Gold und Bronze gewesen sein muß, der hinauf zum Heiligtum wie eine Brandung der Gottbegeisterung schlug. Man kann lesen, daß das alte Delphoi ein gewaltiges Freilichtmuseum der edelsten griechischen Kunst gewesen sein müsse. Das ist, präzise ausgedrückt, was es gerade nicht war. Eben kein Museum. Nichts war auf Kunst bezogen, alles auf Glauben. Da darf man nun freilich nicht sagen: jaja, natürlich, gewiß; denn das ändert alles. Man muß verwirklichen können, daß all diese Standbilder, jedes von ihnen, Entschlüsse waren, vor den Gott hinzutreten. Sein Weihbild in Delphoi aufstellen hieß immer in Gottnähe sein [...]. [...] das ist nun einmal gewiß, daß Delphoi die Hochburg des Bildes war. Die Erde, so erfüllt von Wundern sie ist, kannte Vergleichbares nicht. Es ist so, daß mit Delphoi nichts zusammengedacht werden kann als die andere hochgebaute Stadt, die wir so nennen, Jerusalem also, und die im

genauen Gegenteile davon im Bildlosen schwebt: in dem klaren Verbot, ein Bildnis oder ein Gleichnis Gottes und also auch seines Ebenbildes zu machen. Wenn das Bild den Gott darstellen darf, so muß freilich das Leibliche hohe Kraft in sich haben. Im Bild ruht der Glaube an heil gebliebene Natur.

Alle Bilder sind Kinder des Eros: oder will einer leugnen, daß des Eros Welt eine Bilderwelt ist? Bild ist immer Verzauberung, immer Beschwörung, Bild ist immer Magie. Magie heißt, die innewohnende Kraft aus dem Natürlichen holen, Magie heißt, Bilder verstehen. Es ist nicht zu leugnen, wenngleich es die Theologie im allgemeinen glatt unterschlägt, daß die Ersten, die Christus erkannten und anbeteten, Magier waren, anstößigerweise ausdrücklich Magier genannt: helläugige Zeichenversther, Aufmerker, Seher, Leser und Deuter von Bildern. Wenn man der Offenbarungskraft der Schöpfung vertraut, muß man auf das Bild kommen; Bild ist: ein Ding der Schöpfung als Zeichen erkannt. Bild heißt: der Schatz des Zeichenhaften gehoben, der jedem Dinge der Schöpfung einwohnt. Ab-bilden heißt Schatzheben. Der Bilderstreit war in der Tat das Zentrale: es war nicht das göttliche Abbild, worum es ging, sondern die Frage: ob Wahrheit Einkörperung habe, ob denn Wahrheit überhaupt sein könne ohne Einkörperung, ohne einen Körper zu haben. Der Bilderstreit meint natürlich auch das wörtliche Bild. [...] Das Bild ist der Leib des Wahren, der die Wahrheit enthält und verhüllt. Denn es ist nicht die Gewohnheit des Wahren, ohne Verhüllung zu kommen und sich von jedem erkennen zu lassen. Wo das Reich der Bilder aufhört, beginnt der Mysterienverrat« (KÄSTNER 1975: 229 – 231).

In der Emphase des 19. Jahrhunderts, in welche die Formierung der Subsystematisierung und damit der gegen den Animismus gerichtete Gegenzauber, also eine kognitiv versprochene Aufhellung der magischen Drohungen, fiel, bildeten die Museen zur Kunst- und zur Naturgeschichte nicht selten noch ein verbundenes Ensemble als aufeinander verweisende Gebäude, wie heute noch in Wien, oder gar im selben Haus wie vielerorts. Man ging davon aus, dass die Formen der Kunst und die der Natur korrespondierten, ja es im Inneren gar eine einzige strukturierende, generative Entwicklungslogik für beides gebe. Mittlerweile gilt aber zwingend die Ausdifferenzierung eigener partieller Teilsphären, sodass sich systemtheoretisch ergibt: Die Funktion der Kunst besteht in ihrer Funktionslosigkeit und umgekehrt. ›Subsystematisierung‹ heißt das im Jargon der Administrationssoziologie.

Was heißt solchem gegenüber also noch ›uns‹, und was ist gemeint, wenn wir von ›unserem‹ Umgang mit religiösen Werken aus bestimmten Regionen zu bestimmten Zeiten reden? Oder meinen wir mit ›uns‹ und dem ›Unsrigen‹ nicht einfach die unproblematisch und affirmativ gewordene Beglaubigung des historischen Siegeszugs, der Monumente symbolischer Selbstbehauptung angeboten hat, die wir gar nicht mehr in Bezug auf die Problematik ihrer zuweilen

auch gewaltsamen Umwandlung von rituellen Wesen in symbolische Artefakte betrachten oder wahrnehmen können?

Musealisierung ist Schutz und schafft eine artifizielle Sphäre konzentrierter Betrachtung, die auf einer anderen Ebene verläuft als die der Wahrnehmung der ursprünglichen liturgischen Objekte. Für die ist ja auch typisch, dass sie als Objekte gar noch nicht isoliert sind, sondern in einem szenischen, dynamischen, prozessualen Geschehen auftreten, also in einem Medien-Verbund mit zahlreichem Anderen, Gesang, Rede, Sprache, Gerüche, Formationen und Abfolgen von geordneten menschlichen Gruppen, Bewegungen. Wie auch immer man das beschreibt, der Charakter des Zeremoniells oder eines Theatralischen ist unübersehbar und entscheidend, die einzelnen Objekte als Dinge sind zunächst nicht viel und genügen nicht.

Es ist also die Dekontextualisierung eine historische Grundtatsache. Dadurch, dass Kontexte wegfallen, verändern sich auch die Dinge. Es ist nicht übertrieben, davon auszugehen, dass Dinge und je spezifische Kontexte sich zu aktual wandelbaren Einheiten zusammenfinden. Insofern geht es bei der Musealisierung nicht um Legitimation, sondern um einen Prozess, der offenbar seine Unumkehrbarkeiten an sich hat. Man kann sich schwer vorstellen, dass die romanischen Kapellen in den Pyrenäen wieder mit den Originalen ausgestattet werden. Man müsste sie dann in Museen verwandeln, sie bewachen beispielsweise.

Der im selben Ausstellungskatalog und -führer zur Wuppertaler Ausstellung von Skulpturen Südnigerias vom Sommer 2012 abgedruckte Aufsatz von Kay Heymer über die Betrachtung der »afrikanischen Objekte als Kunst« verharmlost dagegen die Enteignung der afrikanischen Ritualkultur durch Imperialismus einerseits, symbolische Dekontextualisierung und Transformation andererseits. Er unterschlägt Irreversibilität und Gewalt einer bestimmten, absichtsvoll herbeigeführten Dekontextualisierung, die der Kolonialismus mit sich bringt.

»Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der Zeit Carl Einsteins und Paul Guillaumes noch als Entdeckung gelten konnte, erscheint heute nach intensiven Forschungen und Diskussionen als korrumpiert durch kolonialistisches, ja rassistisches Denken und Verhalten. Man hat die afrikanischen Kulturen, so lautet der Vorwurf, ihrer wichtigsten Zeugnisse beraubt und diese entfremdet. In der abendländischen Welt wurden die Figuren Afrikas zunächst in Völkerkundemuseen archiviert, angesichts ihrer »Primitivität« der Lächerlichkeit preisgegeben oder ohne tiefer gehende Kenntnis ihrer ursprünglichen kulturellen Rolle rein formal betrachtet. Es bleibt jedoch auch angesichts der bedrückenden Geschichte kolonialen Imperialismus eine unschätzbare kulturelle Tat der Künstler der klassischen Moderne, die afrikanischen Figuren als Kunstwerke angesehen und ihnen entsprechenden Respekt entgegengebracht zu haben« (HEYMER 2012, o. S.).

Das ist viel zu pauschal. Es müsste darüber gestritten werden, was denn dieses Engagement, und wenn es denn vorliegt: durch wen genau, bedeutet. Gewiss haben sich viele Künstler, die auf kein Erneuerungspotenzial in den eigenen kulturellen Repertoires mehr vertrauen und zurückgreifen konnten, in ihrer eigenen Arbeit durch diese fremden Werke ›inspirieren‹ lassen.

Aber dazu bedarf es keiner besonderer altruistischer Bemühungen um ›das Fremde‹ oder gar anstrengender Qualifikationen eines Studiums desselben in seinen eigenen ursprünglichen Kontexten. Man muss die Einzelfälle unterscheiden. Es gab eine Seite interessierter Künstler. Und ein Gros, dem der Ursprung und die kulturellen Kontexte der Herkunft doch reichlich egal waren. Picasso, der aus dem maghrebinischen Kulturraum und damit selber einem archaischen, mit Nordafrika und dem *ganzen* Mittelmeerraum verflochtenen Terrain stammt, wie auch seine Leidenschaft für die Mythologie der Tauromachie in einer Weise belegt, die dem normalen Mitteleuropäer vollkommen verschlossen bleiben muss, hat sich für die Herkunftskulturen der Masken durchaus interessiert. Aber er blieb doch eine Ausnahme. Schon die Surrealisten, wie anhand von André Breton noch zu erläutern sein wird, betrieben eine absichtlich selektive Wahrnehmung, deren Fokus im eigenen Programm lag, also im Erkennbaren des Eigenen am Fremden und nicht des Fremden im Fremden.

Alberto Giacometti hat sich in den 1920er-Jahren für Ozeanien und noch später für die, wenn auch im eigenen Kontinent fremd gewordenen, nämlich ins Vergessene versunkenen Etrusker interessiert – allerdings ebenfalls primär als Herausforderung an eine zu findende, genuin eigene plastische Sprache. Es dominierte schnell und in der Tat zunehmend die formale Betrachtung. Aber auch diese kann, wie gleich das Beispiel Carl Einstein belegen wird, anspruchsvoll und keineswegs nur ästhetizistisch verfahren.

Dennoch ist stets prinzipiell festzuhalten: Auch wenn sich Künstler gewiss nicht als Ethnologen legitimieren müssen, was, wie wir nur zu gut wissen, ja ohnehin nicht die Alternative zur Kulturschändung sein kann: Es ist eben nicht der Selbstwert der Faszination der Kunst, die solches auf ästhetisch-friedliche Weise praktiziert oder eine rein auf Formen bezogene Anschauung unbesehen der Referenz- oder Inkorporationsproblematik rechtfertigt. Kunst als zivilisatorisch durchgesetzte, von anderem getrennte Sphäre steht im Zusammenhang mit der universalen Enteignung aller archaischen Kulturen, damit auch der Brechung mit der symbolischen Innenbezüglichkeit – das gilt für die innerwie die außereuropäischen Kulturen, also diejenigen, die zeitlich dem Kunstkonzept vorausgehen und gleicherweise diejenigen, die ihm geografisch fremd geblieben sind.

Wenn man dem Kriegstheoretiker Clausewitz folgen will, dann ist aber gerade die Unterwerfung der fremden Symbole unter ein eigenes, also Errichtung von Herrschaft, das Kennzeichen erfolgreicher Unterwerfungspolitik, nicht nur die Enteignung von Land, ökonomischen Reichtümern oder Bodenschätzen. Die Brechung des Willens als Sicherung der neuen Herrschaft bedingt die Enteignung der Symbole. Dafür eignet sich die Kunst in besonderem Ausmaß. Es müsste auch gar nicht ein ethnologisch verbrämter und organisierter Kunst- und Kultobjektdiebstahl maßgeblich sein, wie er in ›Phantom Afrika‹ von Michel Leiris beschrieben und im Anhang dieser Abhandlung zu Michel Leiris verhandelt werden wird. Es reichte die vermeintlich völlig friedliche, rein auf Verehrung verehrungswürdiger Kunstfähigkeit ausgerichtete Kunstbehauptung, um die Zerstörung und Aneignung des Fremdsymbolischen sicherzustellen. Eben dies hat Heymer nicht im Blick.

Die Isolierung der Kontexte und die formale Überhöhung der Zurschaustellung der Werke schafft gewiss, wie Heymer das schildert, eine artifizielle Sphäre. Aber die neu gewonnene Fremdheit verliert ihre kulturelle und epistemologische Pointe, wenn die Aneignung nur und sogleich, umstandslos, als eine im Übrigen völlig selbstverständliche erscheinende Bereicherung der allgemeinen Kunstgeschichte und besonders der Handlungsweise der selbstreferenziellen modernen Künstler gesehen wird, die ja alle Inhalte zum Gewinn gesteigerter Formen neutralisieren wollen. Dass sie sich davon eine gesteigerte, quasi magische Wirkung ihrer neuen Kunst, Animalität, Wildheit, Erregung der Seele versprechen, liegt in der rhetorischen Falllinie ihrer Bemühung, bleibt aber Illusion. Und durchgängig paradox.

Ästhetisches Erleben von dekontextualisierten, ästhetisch isolierten und formal aufbereiteten Zeichen steht gegen die Magie des Lebens, gegen Totemismus und Synkretismus, die gerade in der Sphäre der Kunst keinerlei Wirkung mehr entfalten. Die notorischen Liebäugeleien vieler Künstler mit Hermetismus und Okkultismus, aber auch die Forderung nach Kunst als der neuen ästhetischen Kirche können trotz des entfalteten Sektentums, der Gründung von schwärmerischen Kommunen und Lebensgemeinschaften doch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kunst als entfaltetes System einer ästhetischen Funktionalisierung (sekundären Besetzung) defunktionalisierter Magie und der Ökonomie näher steht als dem ursprünglichen religiösen Impuls.

So würde man, im umgekehrten Blick auf die Herkunftsregionen, besser sagen, dass in den afrikanischen Kulturen ein feiner religiös-magischer Sinn für die Objekte vorherrscht, nicht der ›ästhetische‹, da das Ästhetische sich noch nicht vom totemistisch-magischen Gegenständlichen gelöst hat. Auch wenn Heymer

die ›afrikanischen Kulturen‹ in den Plural setzt – das alleine schafft ja noch keine, erst recht keine ›schöne‹ Wirklichkeit. Die totemistisch-animistische Konzeption der Kunst ist sicher strikt vorzivilisatorisch, wie ja gerade die klassischen Modernisten gesehen haben. Aber die Kennzeichnung ›Kultur‹ unterstellt eine pauschal wirkende Kohärenz, wo doch die animistische, magische und ekstatische Zuspitzung sozialer Praktiken eher anderes und zudem viel Selektiveres meint, als wir mit diesem Begriff bezeichnen möchten. Das drastisch Diverse am Kulturellen war genau das, was die Modernisten interessierte: eine rohe, vor- oder außervivilisatorische Praktik von Artefakten, die man als Erneuerung beerben und zur ›Kunst‹ transformieren, damit aber auch ihrer wilden, drohenden, ungezügelter Magie entkleiden wollte.

Es interessierten im großen Ganzen die Expressionisten die Kunstreize, die Erregungs- und Steigerungsenergien an diesen Formen, sofern sie ästhetisch selbstgenügsam Ausdruck dieser Energien werden konnten, ohne totemistisch, animistisch oder magisch zu bleiben. Die erschlaffte Kunst sollte revitalisiert, regeneriert werden in ihrem genuinen Ausdruck, den sie offenkundig über weite Strecken im 19. Jahrhundert verloren hat, wenn man von den Außenseitern von Courbet bis Munch, von Manet und Monet bis van Gogh, Gauguin und Cézanne absieht, die in der breiten öffentlichen Wahrnehmung erst im 20. Jahrhundert präsent oder ›gegenwärtig‹ wurden – nach ihrem Tod. Ganz offenkundig ist aber das Verpflanzen in die Kunst ein ganz anderer Vorgang als der rituelle Prozess im Ursprung der Artefakte. Es ist eben nicht das Gesamt der Werke aus diesen Kulturen, sondern nur das einzelne Werk, das als dem eigenen Bemühen nahestehend von Interesse ist.

Es wird die neue Kunst als eine Parallele zur alt gewordenen Kunst der überholten Ausdrucksformen aus der Reihe isolierter, ihres religiös-rituellen Gehalts entkleideter Werke gebildet. Sehen – als formales Sehen – kann man eben nur, was aus dem religiösen Zusammenhang herausgetreten ist. Intensiviertes Sehen dagegen kann durchaus mit religiöser Emphase ausgestattet werden, wenn man das neue Kunsterleben als ein neoreligiöses feiert bezogen auf eine geradezu kosmologisch neu erschlossene Ästhetik, wie das theoretisch am anspruchsvollsten Kasimir Malewitsch in seinem Buch über die ›gegenstandslose Welt‹ (1927; vgl. MALEWITSCH 1962) getan hat.

Wir reden hier von einer ästhetischen und konzeptuellen, einer strategischen Unterwerfung und Aneignung des Fremden, nicht von Diebstahl. Letzterer war eher die Domäne der Ethnologen. Künstler begnügten sich – seit der ersten Reise von Maurice de Vlaminck an die Elfenbeinküste, heute Côte d'Ivoire, im Jahre 1904, von der er Masken nach Paris brachte, die dann in Künstlerkreisen zirkulier-

ten – mit dem Anlegen einer zusammengekauften oder -geklauten Sammlung, die typischerweise bald eher den Gestus des Zeitgenössischen demonstrierte, das Fremdgelehrte und am Rohen Veredelte, nämlich ›primitiv‹ radikalisierte Eigene. Es wird noch zu reden sein vom damals positiv gefärbten und gemeinten Begriff des ›Primitiven‹, dessen definitive Abwertung einer Epoche vorbehalten blieb, die meinte, die eigene Schuld mit verharmlosender neusprachlicher Tarnung und nur symbolischer Bereinigung, deutlicher gesagt: mit Sprachpolitik und -kontrolle abtragen zu können: ›political correctness‹, ›Kulturen‹ statt ›Völker‹, ›postkoloniale Studien‹ statt Herrschafts- und Ideologiekritik.

Statt einer Bewältigung am Realen, und, schlimmer noch, an dessen Stelle, lässt man verstärkt den Ruf der Sprachpolizei im eigenen Kopf aktivieren. Das geht so weit, dass in den USA jüngst eine neue Edition der Schriften Mark Twains ungerührt und unberührt von Skrupeln gegenüber der Autorität des Urhebers vorsah, das Wort ›Nigger‹ aus den Texten zu streichen und durch ein anderes, angeblich harmloses zu ersetzen, obwohl bei Twain dieses Wort *stets* in kritischer, dekonstruktiver Weise verwendet wird zum Zwecke der Denunzierung des Rassismus mittels entsprechender Zeichnung einschlägiger Charaktere. Erst ein weitherum entfachter Protest konnte solche nun aufseiten des Gutmenschentums sich selbstgerecht breitmachende Bereitschaft zur Literatur- und Büchervernichtung noch stoppen.

Literaturnachweis

BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*.

München [C. H. Beck] 1990

BREDEKAMP, HORST: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin [Wagenbach] 1993

COLE, HERBERT M.: Übergreifende Strömungen in den Kunstformen des südöstlichen Nigeria. In: CRAGG, TONY; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias*. Ausst. Kat. Skulpturenpark Waldfrieden/Stiftung Tony Cragg, Wuppertal 2012, o. S.

HEYMER, KAY: Afrikanische Objekte als Kunst. In: CRAGG, TONY; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias*. Ausst. Kat. Skulpturenpark Waldfrieden/Stiftung Tony Cragg, Wuppertal 2012, o. S.

KÄSTNER, ERHART: *Ölberge, Weinberge – Ein Griechenlandbuch*. Frankfurt/M. [Insel] 1975

MALEWITSCH, KASIMIR: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*. Hrsg. v. Werner Haftmann. Köln [DuMont Schauberg] 1962

REDER, INGRID: Dakarnotizen. In: REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004, S. 162 - 167



Hommage an Afrika, 2012-2015; Chromstahl, Holz, Länge: 18 cm

13. Moment

Regulative kritischer Theorie im Zeitalter des Neo-Kolonialismus – Bemerkungen zu Anspruch und Geltungsbereich ›postkolonialer‹ Diskurse

Allerdings wäre es kurzfristig, die Problematik des Kolonialismus nur an den Exzessen einer fehlgeleiteten Sprachpolitik negativ festzumachen und zu erläutern. Man muss darüber hinaus in dialektischer Ergänzung auch eine Widerrede entfalten, die sich sowohl gegen allzu schnelle Kritik am möglichen Regulativ eines ›Postkolonialismus‹ in Geistes-, Kultur- und Literaturwissenschaften richtet wie auch gegen dessen ideologische Instrumentalisierung, indem das kritische Regulativ und ›Organon‹ umstandslos durch eine doktrinär behauptete Methode oder den Status eines realen ›Direktoriums‹, einer veritablen Apodiktik ersetzt wird. Damit würde heuristische Untersuchung zur dogmatischen Demonstration. Genau dies geschieht offenkundigerweise viele Male, aber eben vorwiegend, wie schon öfter, wenn auch unter anderen nominellen Vorzeichen, im Bereich der Geisteswissenschaften, indem ein abstrakter Methoden- und Begriffsstreit die konkrete Durchdringung eines empirischen Problems ersetzt. Es geht also in dieser Debatte nicht um die Behauptung eines ›Postkolonialismus‹, der durch rituelle Beanspruchung eines darin aufscheinenden nachhistorischen Ortes bereits die damit bezeichnete und belastete Geschichte überwunden zu haben behauptet oder insinuiert. Sondern es geht um den realen Ort und die Art und Weise, also die stoffliche Beschaffenheit eines Sprechens über die Probleme aus der Sicht einer sich selber darin aufarbeitenden, verstellten Subjektivität.

Dass deren kulturelle Bedingung in den ernsthaften Sprechweisen immer auf die Selbstbeobachtung disperser Hybridität und interkultureller Konflikt-Kontamination hinausläuft, ist alles andere als ein Zufall. Stets ist vorab zu berücksichtigen, dass die Wirkungen kolonialistischer Politik auf der Ebene der Symbole, der Sprachen, Texte und Mentalitäten, kurzum der gesamten kulturellen Identitäten viel länger anhalten und nachklingen, als dies die politischen

Geschehnisse verdeutlichen, mit denen sich so einfach der Beginn eines nachkolonialen Zeitalters in gewandelten territorialen Ansprüchen als Überwindung von Fremdherrschaft beschwören lässt. Möglicherweise gehört also das Projekt eines ›Postkolonialismus‹ gerade nicht zur Sphäre der kurzen und mittleren Rhythmik der politischen Ereignisse, ja überhaupt nicht zur Ereignisgeschichte, sondern eher, mindestens partiell, zur ›longue durée‹, zur langen Dauer unterhalb des episodisch bezeichneten historischen, zeitlichen Wandels, wie sie die französische Schule der ›Annales‹ ausgearbeitet hat (Marc Bloch, Fernand Braudel u. a.).



[017] Max Neumann: *Der Hohlweg*. Hohlwege sind Wege, die durch jahrhundertlange Benutzung in die Landschaft eingegraben wurden. In dieser Radierung, im Bild datiert auf September 1914, wird die an sich idyllische Szene zu einem Ort von Qual und Mühen (zit. n. Fechter 1920, Abb. 7).

Dementsprechend soll in der Folge nochmals Mark Twain aufgegriffen und in diesem Kontext unter gewandelten Aspekten betrachtet werden. Eine angemessene, den Erfahrungen des Kolonialismus sich öffnende Betrachtung der Charaktere in Twains Jugendbüchern teilt sich nicht den Oberflächen der Wortwahl mit, da diese ja einem kritisch-dekonstruktiv bezeichnenden Gestus verhaftet bleibt, sondern der viel latenteren Konstruktion einer ›schwarzen‹ Identität mitsamt ihren Funktionen im literarischen Text oder im ›agencement‹ der Disposition von Text, Handlung und Charaktere der handelnden Personen. Für diese ist evidenterweise nicht allein die Artikulation entscheidend, sondern die Modellierung der Bedingungen der Artikulation, die notwendigerweise im Verschwiegenen und Unoffensichtlichen sich abspielen. In einem subtilen, Suchbewegungen verschriebenen

Text hat Toni Morrison das koloniale Problem der Schreibweise von Mark Twain auf dieser tiefer liegenden Ebene angesiedelt (vgl. MORRISON 2010). Es reproduziert sich dort das Problem der kolonialistischen Rassen- und Klassenschranken nicht auf der Ebene der Injurien/Schimpfworte und Wortgepflogenheiten, sondern in der Tatsache, welche Funktion Jim, der Schwarze, für den Außenseiter Huckleberry Finn hat. Morrison kommt zum Schluss, dass Typik wie Typologie einer kolonialistischen Identitätskonstruktion in der Ausstattung Jims als eines ›schweigenden Charakters‹ begründet sind. In der Absenz einer Eigenartikulation liegt die Bedeutung, die für Huck Finn zur Bedingung seiner Melancholie, seines Außenseitertums, seiner Marginalität führt. Es ist diese Absenz, dieses Schweigen, diese Leerstelle im Charakter von Jim, die eine strukturelle Asymmetrie der literarischen, aber auch der sozialen und politischen Charakterisierung erklärt, bedingt und zugleich ausmacht. So wird die Projektion einer Vateridentität im Schweigen Jims zu einer Instanz des Unterlassens, von Ausblendung und Absenz überhaupt. So wird Jim, als Ersatzvater, als Garant einer Kommunikation von Einsamkeit, Marginalisierung und Melancholie auch zum Träger der Bedingung der Möglichkeit des Erzählens. Das gilt nicht nur für die Figur Huck Finn, sondern auch für deren Autor Mark Twain. Ohne Jim keine Erzählung, kein Sprechen von Huckleberry Finn, aber auch kein Buch von Mark Twain. Einsamkeit und Morbidität, Gefährdungen eines ›outcast‹-Kindes entsprechen der unendlichen Traurigkeit Jims, und beide, Huckleberry Finn und Jim, ermöglichen ein schweigendes Verstehen und eine situative Kritik an der rassistischen Gesellschaft, der sie stets begegnen und deren Aktivitäten sie unentwegt ausgesetzt sind.



[018] *Menschen über der Welt* von Felixmüller hat einen klingenden Titel, der heute auf viele Arten interpretiert werden kann (zit. n. Pfemfert 1919).

Solche Analyse artikuliert ohne Zweifel eine spezifische Sensibilität aufseiten des kritisch betrachtenden Subjekts. Die Verbindung dieser Sensibilität mit der

argumentativen Rekonstruktion einer verborgenen Dimension des Gegenstands erzeugt ein dynamisches Modell der Betrachtung, das von den Besonderheiten und damit auch der Hartnäckigkeit des Kolonialismus ausgeht. Diese sind eben in spezifischer Weise erfahren worden.

Wenn man diese Erfahrungen eines Besonderen – vermittelt als existenzielle Integration wahrnehmender Subjektivität in einen heuristisch problematisierten und tiefenstrukturell erweiterten Gegenstandsbereich – für die Bedingung einer postkolonialistischen kritischen Hermeneutik hält, dann wird auch klar, worin spezifische Bedingungen des Projektes ›postkolonialer Theoriebildungen‹ überhaupt liegen: in der Aktualisierung einer Ungleichzeitigkeit und einer utopischen Vergangenheit in allen Gegenwartsbereichen politischer, symbolischer, kultureller, semantischer und ästhetischer Identitätsbildung. Dann wird die kritische Erörterung zum Organ einer heuristischen Abwägung und damit auch zum Inbegriff eines zeitgeschichtlichen Engagements, in welchem sich eine philosophische Methode äußert als lebendige Kritik und nicht eine starre Ideologie als Dekret. Man kann nicht einfach Erledigung eines komplexen historischen Problems verkünden.



[019] Zu diesem hölzernen Sessel der Urua, 45 cm hoch, heute Gebiet beider kongolesischer Republiken, schreibt der Kunsthistoriker Carl Einstein in der *Afrikanischen Plastik*: »Vor diesen Skulpturen müssen wir unsere große Unwissenheit eingestehen. Es dürfte äußerst schwer sein, jemals wirklich Genaueres über die Bedeutung dieser Statuen zu erfahren. Die alten afrikanischen Religionen sind [...] in einem Wirrwarr von Zaubereiglauben zerflossen und willkürliche, zusammenhanglose Deutungen überzogen den alten Kern« (zit. n. Einstein o.J., Tafel 31).

Beschäftigt man sich mit der Vielzahl der eine Kolonialismuskritik beanspruchenden Ansätze in einem überaus dispersen und heterogenen Feld oder Territorium ›postkolonialer Theorien‹ (vgl. KERNER 2012), dann wird die Scheidelinie

der überzeugenden von den bloß modischen Versionen von Fall zu Fall zu erörtern sein. Die Spannbreite zeigt: Entweder handelt es sich um lebendige Projekte einer dekonstruktiven Aneignung und eines aktualisierenden Erbes an den kolonialistischen und neokolonialistischen Verstellungen in einem ›Eigenen‹. Dieses existiert als substanziell gesichertes aber gar nicht, sondern stets nur als unreines oder, um ein spezifisches Beispiel zu nehmen: ›kreolisiertes‹. Das ist die eine Seite. Auf der anderen geht es um bereinigte Behauptungen eines Korpus symbolischer Stabilität aus der Sicht ehemaliger Kolonisatoren, der White Anglo-Saxon Protestants (WASP), die für sich die Widersprüche der Geschichte per ideologischem Dekret (›postkoloniales Paradigma‹) wegdefinierten. In jedem Fall eine monolithische Methode, keine Tugend. Ein gereinigtes Feld, eine hegemoniale Filterung des dekolonial Bestandsfähigen und Ähnliches mehr mag der eigenen Theorie genügen, aber es trifft keine Empirie mehr. Diese ist aufgelöst, theoretisch eliminiert.

Das Projekt des Postkolonialismus im Bereich der Kulturtheorien kann also nur sein, sich innerhalb der Widersprüche und ihrer Unauflösbarkeiten, also an Reibungen und Störungen entlang zu bewegen, auch zu oszillieren, ohne das Unhomogene, Widerstrebende und Unvereinbare in ein artifiziiell gereinigtes Drittes, eine vom Leben entleerte Synthese aufzulösen.



[020] Herbert Angers: *Die Revolution* im gleichnamigen Sonderheft vom 19. Februar 1921. Revolution bedeutet schlicht und vor allem tiefgreifende Wandlung. Auch die Zeitschrift *Die Aktion* von Franz Pfemfert verändert sich – nach Kriegsende erscheint sie weniger oft und nimmt immer mehr linke Positionen ein (zit. n. Pfemfert 1921).

Die hauptsächlichen, mittlerweile notorisch für den Theorietypus verbindlich angesprochenen Akteure wie Homi K. Bhabha und Gayatri Chakravorty Spivak belegen, dass der Ort des eigenen Denkens und Sprechens entscheidend ist. Dieser Ort ist eine intellektuelle wie lebensgeschichtliche Bewegung in einem transkulturellen Transfer, der unvermeidlicherweise zu verunreinigten Sprachen

und Denkformen führt – unabhängig davon, ob diese als solche oder einfach als Sprechweisen des ›dritten Standes‹ oder ›Ortes‹, eines ›projektiven Orientalismus‹ wahrgenommen werden – ein Ausdruck von Edward Said, der auch zu wenden ist gegen eine Ausweglosigkeit in der Hoffnung auf radikale dekolonisierende Befreiung ›von unten‹ im Spätwerk Pier Paolo Pasolinis (vgl. HILDEBRANDT 2013). Oder auch einer strikten ›Hybridität‹. Mit dieser Kategorie fasst Bhabha das Problem der Mischung. Aber Hybridität ist vermutlich nicht stark genug für die Abgrenzung der kolonialen Traditionen von den dekolonialen Bemühungen, denn die Rückführung auf diskrete Elemente einer gemischten Identität verläuft noch vor oder unterhalb einer ›Kreolität‹ (vgl. GLISSANT 2010, 2012; LEIRIS 1984, 2004; FICHTE 1976), die nur noch die mittlere Ebene eines als unrein stigmatisierten, unauflöslichen, auf seine Herkunftsgrößen nicht mehr rückführbaren Gemischs anerkennt. Es wäre diese auferzwungene, ›uneigentliche‹ und marginalisierte, stigmatisierende Identitätszuschreibung von fehlerhaftem, unreinem, verworfenem Sprechen, Denken und Schreiben, wie es für Parias typisch ist. Die Kontinuierung der Parias als einer eigenen Identität, die auf keine wahren Ursprünge mehr zurückgreifen kann, sondern sich inmitten einer Geschichte der Entstellungen, Verstellungen, Verschiebungen, Deformationen und Depravierungen bewegt, wäre wohl das eigentliche Feld eines post- oder dekolonialen Denkens und Schreibens, welche die Verstümmelungen nicht nur als historische Singularitäten und zugeschriebene Defizite, sondern als residuale Resistenzen einer eigenen Identität wahrnimmt. Und dies noch dort, wo sie nicht auf Authentisches zurückgreift, sondern ihre eigene Authentizität immer nur in den Verstellungen versteht. Eben dies erklärt die spezifische Sensibilität einer Spivak, die nicht zufälligerweise in den USA den ihrer eigenen Charakteristik und Sensibilität verwandten Jacques Derrida nicht nur ins us-Amerikanische übersetzt, sondern diesen, zusammen mit den Initiativen von Paul de Man, auf dem Umweg der USA international überhaupt erst bekannt gemacht hat. Das erklärt auch die spezifische Sensibilität des dekonstruktivistischen Programms eines Jacques Derrida, der heute zwar als Kronzeuge affirmativer Methoden-Floskeln beansprucht wird, dessen philosophischer Denkkern sich aber doch wirksam gegen die französische Imperialität und Vertikalität eines spezifischen Rationalismus gerichtet hat. Im Prinzip der Dekonstruktion artikuliert er mithin eine dekoloniale Ideologiekritik. In solcher Aneignung und Auszeichnung wird dieses Prinzip als ein Organon des Selbstverständnisses des in Algerien geborenen, marginalisierten Juden deutlich, das sich in einem die arabische Zivilisation ausgrenzenden, besetzten, kolonialisierten Land als Widerstandspotenzial anbietet und artikuliert.

[021] 1966 spielte die Jazzlegende Duke Ellington im Stadium ›International Festival of Black Arts‹ in Dakar. Im selben Jahr bekam Ellington von US-Präsident Johnson die Goldmedaille verliehen. Diese ist eine der höchsten Auszeichnungen der USA und wird an Personen verliehen, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Geschichte Amerikas haben (zit. n. Fall/Pivin 2002: 221, Abb. 7).



Es ist diese auferzwungene Fremdbestimmung und Verunreinigung einer unmöglichen, einer instabilen Identität im konstruktiven dynamischen Sich-Bewegen zwischen unakzeptablen, hegemonial unerreichten und unerwünschten Kulturen, die als koloniale wie dekoloniale Eigentlichkeiten den Platz wirklichen Denkens, nämlich eine fragile Bewegung dazwischen, zu zerstören, jedenfalls zu gefährden drohen. Solche Sensibilität eignet Derrida, Spivak, aber auch Bhabha, der als zeitweilig mit den Sikhs sich verbindender historischer Anthropologe, Soziologe und Politologe, von der Herkunft Parse aus Bombay, fremd und bedrohlich bleiben musste für einen hegemonialen Konsens. Bhabha hatte aus dieser Sicht im ›Außen‹ zu verharren, was ihn als Intellektueller und Forscher prägte. Er arbeitete entsprechend signifikant diese Einzeichnung eines fragenden Subjekts zum dritten Standort als Ort einer zeitgenössischen, fragenden Kritik aus. Dieser Ort erlaubt und motiviert eine Weise des Sprechens, die durch konfliktuös divergente, konkurrenzuelle, supplementär bedrohliche Kräfte hindurchgeht und niemals die Prägung der Notwendigkeit des Sprechens durch die verfemten und verdeckten, verborgenen und verstellten Faktoren und Kräfte leugnet.

Die Lebensgeschichte von Gayatri Chakravorty Spivak ebenso wie ihre Theorie und Philosophie zeigen, dass ein motivationaler Grund, ein lebensgeschichtlich fundiertes, vitales Erkenntnisinteresse für spezifische Theoriewahrnehmungen, für besondere Artikulationen, ein bestimmtes Reden entscheidend sind. In Kalkutta geboren, Absolventin der dortigen Universität, emigriert sie in die USA und studierte französische Literatur an der Cornell University, an der sie dann, inspiriert und unterstützt auch von Paul de Man, die Übersetzung von Werken Derridas begann und seit dem Erscheinen von *Of Grammatology* in der Johns Hopkins University Press Baltimore 1976 zu einer Schlüsselfigur für die weltweite Reputation der dekonstruktivistischen französischen Philosophie wurde. In der Konfrontation mit einem Kastensystem der Hindus, über das sie in einem sowohl kulturtheoretischen wie sozial- und ideologiekritischen Zusammenhang schrieb,

in Abhandlungen über die Entrechtung der Frauen, die Stigmatisierung und Marginalisierung als gesellschaftlichen Exklusions- und Segregationsmechanismus wurden die epistemisch begründeten Angriffe auf ein hegemoniales Denken sinnfällig, das auch die französischen Dekonstruktivisten mit der Angriffsfläche von nichts Geringerem als dem neuzeitlichen europäischen Rationalismus betrieben. Man muss sich vor Augen halten, dass es diesen (damals noch) keineswegs um eine Beschwörung der Figuren der Differenz und des Anderen ging, sondern dass sie selbst in fundamentaler Differenz zum imperialen und vertikal selektionierenden französischen, dem dominierenden cartesianischen Rationalismus standen. Nicht jeder der Exponenten eines poststrukturalistischen und postmodernen Sprechens tat dies im Inneren der elitär gesicherten Selbst-Privilegierung der französischen Intelligenz insgesamt oder schlechthin. Solche problemlos herausgehobene, ›von Amtes wegen‹ hervorstechende Position traf in großem Stil nur auf Michel Foucault zu. Jacques Derrida war ebenso Außenseiter wie Jean Baudrillard und Jean-François Lyotard, wobei Letzteren sich nie ›ordentliche‹ Professuren eröffneten.



[022] Im Almanach *Der Blaue Reiter* findet sich nicht nur ein Gemälde Vincent van Goghs, sondern auch eine seiner Inspirationsquellen: japanische Holzschnitte wie dieses Fragment, wohl der Ausschnitt eines Glückwunschlattes. Laut Legende zeigt es einen Europäer mit Affen an der Leine (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [vor S. 113] 205).

Bezeichnend für Spivak ist, dass ihre gesellschaftskritischen, politischen Analysen und auch Angriffe in ihre theoretischen Bücher aufgenommen wurden und dort einen wichtigen Platz einnehmen. Das von Spivak schmerzvoll erlebte Verbrennen von überlebenden Witwen (›sati‹) im hinduistischen Kastensystem, die systematische Marginalisierung von Frauen und v. a. das oktroyierte Nicht-reden-Können und -Dürfen führte zur Reflektion auf die Bedingungen des Sprechens der ins Schweigen abgedrängten oder der ›Subalternen‹, deren Sprechen und Nicht-Sprechen Spivak ein Kapitel in ihrem Schlüsselwerk von 1999, *A Critique of Postcolonial Reason*, widmete. Spivak lernte, mit guten Gründen jedem formalen Universalitätsanspruch zu misstrauen. Das betraf vor allem den europäischen Diskurs selbstreflexiver Identität, deren Erreichen und Vollendung nicht mehr an den Privilegien

des Standes, sondern den Mühen der Internalisierung argumentierender Vernunft und grenzenloser Diskursfähigkeit lag – eine nächste, weitere wirksame, subtilere Repressionsfigur aus der Sicht der Subalternen. Es handelt sich hier nicht um Worte, sondern um Denkweisen. Die Gewalt, die die Gesellschaft segregiert und symbolische Ordnungen strukturell gewalttätig macht, ist *auch* eine durch und durch ›epistemische‹, epistemologische und methodisch verfestigte, abgesicherte. Es ist die Epistemologie, die das kolonialisierte Subjekt als Objekt eines ›Anderen‹ stilisiert und ihm ein zweites Mal eine eigene Sprache nimmt. Ihre im Kapitel 3 über ›Geschichte‹ entfaltete Analyse des Selbstmordes einer jungen Frau bezieht sich auf das Problem der abgedrängten Sprachen, der auch linguistischen Kriminalisierung der subproletarisierten Parias, insbesondere der Frauen. Konkret handelt Spivaks Studie von Bhubaneswari Bhaduri, die Mitglied einer terroristischen Jugendvereinigung und militant gegen die indische Unterdrückung engagiert war und sich 1926 in Kalkutta in der Wohnung ihres Vaters erhängte. Diese Tat wurde als Hinweis auf eine illegitime Schwangerschaft gedeutet, im Übrigen jedoch nie aufgeklärt. Die niederschmetternde Geschichte dieser jungen Frau entfaltet Spivak als Fallstudie für die Ausblendungen von Resistenzen und Reibungen in einem hegemonialen System, das auf marginalisierender Segregation beruht.



[023] Carl Einstein zeigt in der *Afrikanischen Plastik* einen Türrahmen der Häuptlingshütte vom Bangu, Kamerun. Wie der Afrikanist Andreas Schlothauer nachweisen konnte, hat Einstein das Stück selbst erworben (vgl. Schlothauer 2014), aus dem Handelshaus J.F.G. Umlauff, zu seinen Zeiten eine wichtige Quelle von Stücken aus Übersee. Nun ist der Türrahmen im Besitz der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen (zit. n. Einstein o.J., Tafel 19).

Für die theoretische Argumentation zu den Aporien des subalternen Subjektes erschließt sie sich Antonio Gramscis These der Hegemonialität als Durchwirkung von Sprache und Denken mit imperialen Faktoren neu. Die Rolle des Intellektuellen und damit die Bedingung der Möglichkeit der Kritik oszilliert hier zwischen den Erfahrungen der Subalternen und den Verführungen durch die Instanz einer hegemonialen Ordnung auch von Gegenmacht. Das läuft auf die Antizipation einer symbolischen, machtvollen Ordnung neu strukturierter Signifikanten hinaus. Über genau diese verfügt das kolonialisierte subalterne Subjekt nicht und eben deshalb ist die sprachlich geregelte Ordnung der epistemischen Vernunft ein Feld von symbolischer, aber durchaus rigide verfestigter und verselbständigter Herrschaft (vgl. SPIVAK 2001). Wenn der Einbezug der Position der Subalternen einen Nukleus bildet für den gesamten Prozess der Kolonialisierung, dann wird daran gleichermaßen deutlich, dass sowohl Ort wie Weisen des Sprechens über die Subalternen ein Schlüssel für den neokolonialistischen Fortbestand der Unterdrückung ist. Die theoretische Durchdringung der Ansprüche einer postkolonialistischen und dekolonialen Kritik an der Verfestigung solchen Sprechens bleibt für lange Zeit und sicher über das Datum gegenkolonialistischer Erklärungen nach Befreiung vom Joch der Fremdherrschaft hinaus eine wesentliche Herausforderung. Das gilt ganz besonders für die intensivierete Unterdrückung der Frauen in solchen Gesellschaften und – ausgeblendet wie wieder errungen, sich entwickelnden – Sprechweisen. Neben Antonio Gramsci zieht Spivak für die Analyse der Frage, ob Subalterne sprechen können, auch Sigmund Freud heran, aber beispielsweise nicht die Analysen und Kritik der Nivellierung und Globalisierung Pier Paolo Pasolinis, der, wiewohl ein prominenter Vorläufer antikolonialistischer Radikalität auch in den aktuellen Darstellungen der Theorie des Postkolonialismus nicht vorkommt, beispielsweise auch nicht im Kapitel zur Globalisierung einer entwickelten Theorie-Übersicht (vgl. KERNER 2012, z. B. S. 132ff.). Und dies, obwohl Pasolini die Bedingungen der Transkulturalität, der Selbstkritik, der Verortung seiner Diskurse in konkreter Empirie erfüllt.

Diese Ausblendung erstaunt umso mehr, als Pasolini ja seinerseits Gramsci zu einem Kronzeugen eines aktualisierbaren Theoretikers der Unterdrückungsverhältnisse im ›friedlichen Konsumkapitalismus‹ gemacht hat. Typisch daran erscheint allerdings die Reduktion des postkolonialistischen Diskurses auf den Modus akademischer Theoriebildung, weshalb man nicht falsch liegt mit der These, dass sich gerade in den fortschrittlichen, globalen, auf diverse Vielfalt ausgerichteten Beschreibungen international differenzierter postkolonialistischer Theoriebildung zuletzt doch das Modell akademischer, auf Kohärenz fixierter Diskursbildung als maßgeblich, normativ und Maßstäbe exklusiv definierend

durchsetzt, aus welcher diskursiven Ordnung Pasolini aus verschiedenen Gründen herausfällt.

Was also sind Maß und Norm im und für das Sprechen, für ein ›wahres‹ oder ›wahrhaftes Sprechen‹? Die in den 1970er-Jahren kritisch diskutierte Theorie des restringierten Codes (vgl. OEVERMANN 1970, 1977; BERNSTEIN et al. 1973; zur Kritik: NIEPOLD 1981) ist ja nur ein Epiphänomen nicht der Qualität eines elaborierten Codes, sondern der theoretischen Wahl einer hierarchisierenden Dualität und damit einer Privilegierung des vernünftigen gegen ein irreguläres Denken und Sprechen.



[024] Das Selbstporträt von Karl Jakob Hirsch als Werbung für eine Kunstausstellung der Aktion. Selbstporträts haben eine lange Tradition in der europäischen Kunst. Sie sind nie nur eine Abbildung des eigenen Gesichts, sondern zeigen immer auch Haltungen und Stimmungen (zit. n. Pfemfert 1918).

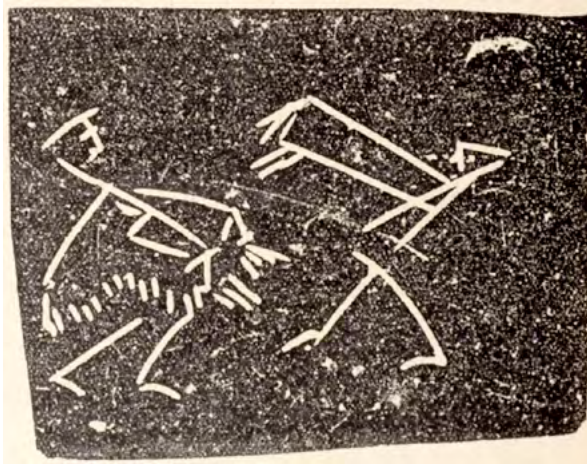
Auch bei Homi K. Bhabha erscheint die Anforderung an die Instanz der Identitätsbildung nicht mehr nach dem Muster zu verlaufen einer hegelianisch-marxistisch-westlichen Dialektik von Kontinuität und Bruch (vgl. Rossanda 1975). Das Postkoloniale wird gefasst als eine Herausforderung aufarbeitender Analyse, für welche die Zäsuren einer politischen Ereignisgeschichte mit Wechsel der nominellen Formationen und auch die Vertreibung der bisherigen Kolonialmächte nur ein äußerliches, chronometrisches Datum darstellen. Die eigentliche Herausforderung liegt in den Bedingungen einer komplexen, schwierigen, immer wieder die symbolisch anhaltenden Kontinuitäten durchlaufenden und diese zersetzenden Durcharbeitung, also als ein Prozess der Dekonstruktion des gesamten Apparates der formierten Denk- und Sprechweisen. Es ist nicht die Ereignisgeschichte, sondern die Tiefenstruktur das eigentliche Problem. Dafür gibt es keine übertragbaren Methoden, die von Externen, Fremden, Unvertrauten,

von solchem Nicht-Bezeichneten gehandhabt werden könnten. Just das markiert das Problem: Wenn postkoloniale Theorien zu einem konformistischen Ritual im Habitus des akademischen Nachwuchses der weißen Reichtumsgesellschaften werden, zumal in besonderer, methodischer Hierarchisierung, dann zielt die vorgeblich sachbezogen evidente Argumentation ins Leere, weil keine der neokolonialistischen Dynamiken hier schon nur relativiert, geschweige denn aufgehoben wären. Das äußert sich in lexikalischen Einträgen zum Stichwort des Postkolonialismus ja auch so, dass Kolonialismus nur als Erbe Europas, nicht der USA dargestellt wird, deren imperiale Dominanzansprüche und Expansion demnach in offensichtlicher und jedem deutlicher Weise im Namen von Freiheit und nicht von Unterdrückung geschieht. Deshalb muss man den formierten Diskurs weißer Mittelschichtsjugendlicher und deren methodisch konfirmierte Studien unterscheiden vom erfahrungsgesättigten Sprechen und Denken der Marginalisierten und ihrer transkulturellen Bewegungen. Das ›Post-‹ in den einschlägigen Begriffsbildungen muss als qualitative Herausforderung, nicht als zeitlicher Einschnitt oder gar als eine hinter uns liegende, alles geklärt habende Grenze angesehen werden. Es muss und kann also die spätere postkoloniale Kritik mit der früheren Dekonstruktion der ontologischen Ansprüche an Universalismen ergänzt werden, wie sie van Orman Quines ›ontologische Relativität‹ (vgl. VAN ORMAN QUINE 1975) und insbesondere Paul Feyerabend mit seiner Kritik am falschen Universalismus wissenschaftstheoretischer globaler Rationalitätsbehauptungen durchgeführt haben (vgl. FEYERABEND 1964, 1976, 1978, 1979; FEYERABEND/LAKATOS 1974). Die Pointe des unreinen Sprechens und auch der Theorien des ›Dritten Standortes‹ des Sprechens und der Hybridität als Modell einer Selbstkritik von grenzenlosen Allgemeingültigkeitsansprüchen ist das ›Irrationale‹, also durchaus auch die postmoderne Kritik am engen Rationalismuskonzept, das eine diskursive Regelung von epistemischer Relevanz weniger belegt als vielmehr dessen axiomatische Voraussetzung kontrollpolitisch exekutiert. Die Verortung der Kultur als je spezifische Identität entwirft auch diverse Modelle von Rationalität oder ›Vernunft‹.

Der springende Punkt in der Argumentation gegen die hybridisierende Vielfalt ist die Beanspruchung einer kohärenten Wissenschaftlichkeit, deren diskursive und methodische Organisation sich als ein verbindliches Artikulationssystem, also als normgeleiteter Ausdruck für Denkprozesse generell setzen will. In seinem Aufsatz von 1989 über das ›Engagement der/für Theorie‹ (vgl. BHABHA 2001) analysiert Homi K. Bhabha die Struktur der eurozentrischen Archive als ein neo-kolonialistisches Kontrollprojekt, dessen Dynamik auf durchaus auch unbewusst wirksam bleibende symbolische Kontinuität ausgerichtet ist. Ge-

rade der seit dem 19. Jahrhundert notorisch aufgespannte und von Edward Said kulturgeschichtlich analysierte Dualismus von Orient und Okzident liefert die Hintergrundmatrix für die Behauptung einer fortschreitenden Rationalität und eines rationalen Fortschritts, der das Modell von ›Vernunft‹ als Logizität und Kontinuität als strikte Kohärenz fort- und durchsetzt.

Dagegen setzt Bhabha das Bewusstsein des Minoritären und erinnert daran, dass die aus Wissenschaftskulturen frühneuzeitlich sich freizusetzen beginnenden Normen universalen Denkens und Redens ebenfalls als gegenkulturelle, areligiöse Minoritätsleistungen anzusehen sind. Wenigstens genealogisch. In der Falllinie einer rational argumentierenden Freiheitstheorie verbindet Bhabha die kulturellen Studien eines Stuart Hall mit der klassischen Freiheitsphilosophie von John Stuart Mill, die der englische Philosoph und Sozialreformer in seiner Studie *On Liberty* im Jahr 1859 der Öffentlichkeit vorstellte.



[025] Auf das Wesentliche reduziert zeigt sich der Holzschnitt von A. Krapp. Er begleitet im Heft *Die Aktion* von Franz Pfemfert den kriegskritischen Dialog eines Deutschen und eines Marsbewohners (zit. n. Pfemfert 1919).

Bhabha folgert auf diesem Hintergrund für die Theoriebildung eine entscheidende Durchdringung, Überkreuzung, Durchmischung, eine ›Crossreference‹ mit anderen Gegenständen, Überlegungen, Theoremen als permanente Korrekturinstanz gegen hegemonialen Monotheismus, der die wissenschaftliche Epistemologie als Norm aller Rationalität durchzusetzen bemüht ist. Bhabha fasst sein Plädoyer gegen Essentialismus, analog zu dem von Spivak, wie folgt zusammen:

»The temporality of negotiation or translation, as I have sketched it, has two main advantages. First, it acknowledges the historical connectedness between the subject and object of critique so that there can be no simplistic, essentialist opposition between ideological miscognition and revolutionary truth. The progressive reading is crucially determined by the adversarial or agonistic situation itself; it is effective because it uses the subversive, messy mask of camouflage and does not come like a pure avenging angel speaking the truth of a radical historicity and pure oppositionality. If one is aware of this heterogeneous emergence (not origin) of radical critique, then – and this is my second point – the function of theory within the political process becomes double-edged. It makes us ware that our political referents and priorities – the people, the community, class struggle, anti-racism, gender difference, the assertion of an anti-imperialist, black or third perspective – are not there in some primordial, naturalistic sense. Nor do they reflect a unitary or homogeneous political object. They make sense as they come to be constructed in the discourse of feminism or Marxism or the Third Cinema or whatever, whose objects of priority – class or sexuality or ›the new ethnicity‹ – are always in historical and philosophical tension, or cross-reference with other objectives« (BHABHA 2001: 2360).

Daraus entwickelt Bhabha eine stichhaltige Kritik am eurozentrischen Rationalismus, der immer auf Herrschaft über die Kontrollbedingungen all dessen erpicht ist, was regelt, wer wozu wie spricht und sprechen darf. Die entscheidende Frage ist also, wie man zu einem Sprechen von subalternen Subjekten kommt, nicht bei einem symbolisch bleibenden Sprechen ›über‹ solche Subjekte verharret. Denn selbst oder auch gerade die Beschwörung kultureller Differenz erweist sich als Mittel hegemonialisierender Disziplinierung.

»More significantly, the site of cultural difference can become the mere phantom of a dire disciplinary struggle in which it has no space or power. Montesquieu's Turkish Despot, Barthes's Japan, Kristeva's China, Derrida's Nambikwara Indians, Lyotard's Cashinahua pagans are part of this strategy of containment where the Other text is forever the exegetical horizon of difference, never the active agent of articulation. The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation. The Other loses its power to signify, to negate, to initiate its historic desire, to establish its own institutional and oppositional discourse« (BHABHA 2001: 2365).

Bhabha schlägt deshalb als Korrekturprinzip epistemologisch wie methodisch vor, jede kulturelle Identitätsbehauptung als ambivalent anzusehen.

Der ›dritte Ort‹ oder der ›dritte Raum‹ (»the Third Space«; BHABHA 2001: 2372) des Sprechens und Denkens wäre also insofern dekolonial, als er auf Mischungen und Heterogenitäten verweist, d. h. die Identität auf den Prozess ihrer Bildung und Ansprüche zurückführt. Aber noch immer geht Bhabha vom Topos der Hy-

bridität aus, in deren Zeichen er seinen Essay über die theoretische Reflektion des Engagements von und für Theorie von 1989 beschließt. Hybridität bedeutet und fordert, dass die Elemente als diverse jederzeit erkennbar bleiben und damit auch auf ihre Quellen hinter allen Transformationen zurückgeführt werden könne. Was aber, wenn man dies nicht mehr leisten kann, sondern sich nur noch, sei es inmitten, sei es gegenüber von permanenten Metamorphosen ohne genealogische Rückführungen und Trennungen mehr befindet? Dann müsste man von dem Status des Unreinen ausgehen, was im kolonialismuskritischen wie zugleich poetischen Diskurs eines Michel Leiris (vgl. LEIRIS 2004), Edouard Glissant (vgl. GLISSANT 2010 und 2012), Alfred Métraux (vgl. MÉTRAUX 1994) oder Hubert Fichte (vgl. FICHTE 1976) als ›Kreolisierung‹ beschrieben, ja geradezu als ›dritte Art des Sprechens‹ gepriesen worden ist. Nur dieses ermöglicht Authentizität der Fremdbestimmung, eine unterworfenen Vernunft, die ihre Fremdbestimmung im Unreinen durchkreuzt und das Eigene im Fremden entwirft.



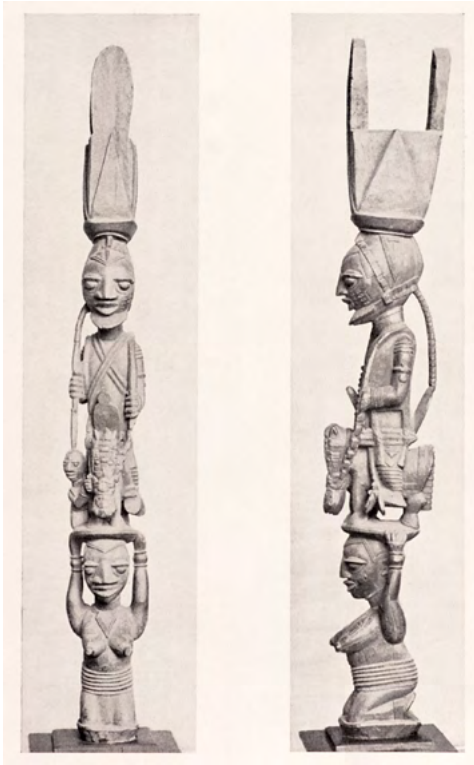
Erich Heckel: Sterbender Pierrot

[026] Erich Heckel: *Sterbender Pierrot*. Der Pierrot, oft weiß gekleidet und melancholisch, ist ein häufiges Motiv in der europäischen Kunst; sein geschminktes Gesicht ist wie eine Maske, seine Welt ist das Leben als Bühne (zit. n. Fechter 1920, Abb. 2).

Ein weiteres herausragendes Exempel für eine sowohl kritisch-hermeneutische wie radikal politische Dekonstruktion kolonialer Ausblendungen liefert die Autorin, Politologin, Kritikerin bell hooks (geboren als Gloria Jean Watkins). Mit ihr wäre – um das eben angesprochene Beispiel der Kreolisierung nochmals aufzunehmen – ein Authentisches immer fremdbestimmt. Gegen solche jederzeit heteronom und heterodox bleibende, nämlich von außen festgelegte Authentizität richtet sich die Figur der ›radikalen Subjektivität‹ der Unterworfenen, Subalternen. ›Subjektivität‹ meint nämlich nicht Autonomie, sondern Erfahrung der Durchkreuzungen, Ambivalenz, Dispersität der bestimmenden,

zuweilen unüberschaubar wirkenden Kräfte. Nicht notwendig heteronom bleiben müssende Authentizität, sondern selbstkritische radikale Subjektivität besteht auf der Preisung und auch ›Rettung‹ einer unauflöslchen Gemischtheit, einem schlichten Gegebenen. Sie überschreitet und weist die epistemisch hierarchisierende Ordnung der Diskurse zurück. Auch bei bell hooks' lebensgeschichtlich grundierten Auseinandersetzung mit Verdrängungen, Stigmatisierungen und Verwerfungen der schwarzen Identität wird auf der Beobachtung der bloßen Verschiebung von Stigmatisierungen im Gefüge weiterhin kolonial bleibender und weiterhin kolonialistisch zu verstehender Ausblendungen bestanden. Selbst wenn es einzig um politische Militanz gehen würde, wäre die Argumentation nachvollziehbar. Aber bell hooks, die sich dieses Pseudonym in den 1980ern als prominente kritische Stimme afro-amerikanischer Intellektueller zugelegt hat, weist ebenfalls auf den Ort des Schweigens, der Ausblendungen, der Leerstellen als eigentlichen Bedingungen der Möglichkeit einer diese überspielenden und umbiegenden Sprechweise hin. Ähnlich wie Toni Morrison, die ihrerseits, wie wir vernommen haben, auf die große Leerstelle der Person von Jim verweist als des schweigenden, mit seinem Schweigen erst eine Identität ermöglichenden virtuellen Vaters von Huckleberry Finn, besteht bell hooks darauf, dass der ›Diskurs des Anderen‹, wie er seit den 1980er-Jahren grassiert, nicht deshalb problematisch ist, weil er akademisch geworden sei, sondern weil in den Theoriebildungen von Derrida, Foucault und auch Deleuze, die Instanz des anderen immer nur theoriestrategisch bleibt, niemals konkret wird. Es wird darin ein symbolischer Ort, ein Ort der Symbolisierbarkeit bezeichnet, niemals aber der reale Ort eines realen Sprechens des Anderen selber ermöglicht. Aber genau darum gehe es: Um das reale Sprechen der Kolonialiserten, die in ihrer Sprache zu reden beginnen, was sie nicht tun können, wenn sie immer angesprochene wie ausgezeichnete Subjekte, also Unterworfenen eines weißen akademischen Diskurses bleiben. Natürlich bleibt dieser vorerst unvermeidlich, weshalb der Neokolonialismus auch in dieser diskursiven Unvermeidlichkeit und nicht nur in der bisherigen kolonialistischen Form einer leichter überwindbaren rassistischen Ideologie zum Ausdruck kommt (vgl. HOOKS 2001). Bereits 1984, in dem Aufsatz *Feminist Theory: From Margin to Center*, formuliert die Autorin ihr Erkenntnisinteresse, an dem sich ihre Kritik ausrichtet: »Feminism is the struggle to end sexist oppression. Its aim is not to benefit solely any specific group of women, any particular race or class of women. It does not privilege women over men. It has the power to transform in a meaningful way all our lives« (HOOKS 2001: 2476). Dieser generelle Transformationsanspruch bezeichnet den politischen Punkt einer dekonstruktiven Kritik an allen Formen von Kolonialismus. In ihm laufen die Fluchtlinien der praktischen

Moral mit der theoretischen Kritik zusammen. bell hooks' Kritik am Postmodernismus bezieht sich nicht einfach auf die Tatsache, dass dessen Diskurs von weißen männlichen Intellektuellen beherrscht wird. Sondern auf die Tatsache, dass die perennierende Beschwörung der ›Differenz‹ auf einem Ausschlussmechanismus beruht. Marginalität und Differenz sind nur Tarnfiguren für diesen Ausschluss, der damit zu tun hat, dass ›über‹ marginalisierte und unterworfenen Subjekte gesprochen wird, diese aber nicht ›selber sprechen können und dürfen‹. Insofern der Diskurs ausschließt, dass gesprochen wird, wird der Mechanismus der Exklusion geradezu auf eine infame Weise weiter perfektioniert.



[027] In Einsteins *Afrikanischer Plastik* findet sich mehrmals eine Darstellung Schangos, eines Orishas der Yoruba. Einstein zieht hier einen Vergleich von dem hölzernen Reiterstandbild zu frühromanischen Arbeiten. Als Beispiel nennt er eine süddeutsche Schachbrettfigur. Darüber hinaus bemerkt er stilistische Ähnlichkeiten im innerafrikanischen Kunstschaffen: »Irgendwie überredet uns die Verwandtschaft der afrikanischen Kulturen zu der Annahme, daß diese Kultur entstand, als heute getrennte Völkerschaften, die kaum noch voneinander wissen, früher einmal enger beisammen saßen« (zit. n. Einstein o.J., Tafel 4).

Dieses Dilemma ist objektiv. Es trifft, wenn auch in wesentlich abgeschwächter Weise, auch auf Pier Paolo Pasolini zu, der immerhin, wie in dieser Abhandlung ausgeführt, der Stimme des radikalen schwarzen Afrika mit seiner Anthologie *La resistenza negra* 1961 eine Bühne für Selbstartikulation geschaffen hat. Die Rede vom ›Anderen‹ bei – beispielsweise neben weiteren – Jean Baudrillard, Jacques Derrida und Michel Foucault bleibt jedoch ausschließlich symbolisch. Schwarze, insbesondere schwarze Frauen, kommen nicht vor. Entscheidend ist aber nicht,

wer repräsentiert wird, sondern wer spricht. Was könnte denn die Instanz des ›Anderen‹ sein, wenn dieser nie ein Selbst oder Eigenes werden darf? Es geht um eine postmoderne Praktik des Theoretischen, nicht um reine Theorie. Die angesprochene ›Politik der Differenz‹ kann ernsthaft in Anspruch genommen werden nur, wenn sich Stimmen von Entwurzelten, Marginalisierten, Unterworfenen, Verfemten, Verunreinigten, zum Beispiel unterdrückten und marginalisierten Schwarzen, erheben können. Hooks führt aus:

»It is sadly ironic that the contemporary discourse which talks the most about heterogeneity, the decentered subject, declaring breakthroughs that allow recognition of Otherness, still directs its critical voice primarily to a specialized audience that shares a common language rooted in the very master narratives it claims to challenge. If radical postmodernist thinking is to have a transformative impact, then a critical break with the notion of ›authority‹ as ›mastery over‹ must not simply be a rhetorical device. It must be reflected in habits of being, including styles of writing as well as chosen subject matter. Third world nationals, elites, and white critics who passively absorb white supremacist thinking, and therefore never notice or look at black people on the streets or at their jobs, who render us invisible with their gaze in all areas of daily life, are not likely to produce liberatory theory that will challenge racist domination, or promote a breakdown in traditional ways of seeing and thinking about reality, ways of constructing aesthetic theory and practice« (HOOKS 2001: 2480).

Es geht also um ein Konkretes. Das Konkrete wird zur Instanz des Spezifischen dieser Differenz. Sie wird nicht automatisch im Diskurs der behaupteten oder in irgendeiner Figur nur symbolisierter Differenz als wirkliche mitgeliefert. Kenntnis als Erfahrung muss in solcher Weise konkret sein, dass sie ihre Theorie als Evidenz von, ja: in Lebensverhältnissen bezeichnen, nicht als metatheoretische Signifikation postulieren kann, die sich doch nur auf Konstruktionsbedingungen einer von allem Empirischen gereinigten Theorie stützen kann. Hooks weiter:

»The postmodern critique of ›identity‹, though relevant for renewed black liberation struggle, is often posed in ways that are problematic. Given a pervasive politic of white supremacy which seeks to prevent the formation of radical black subjectivity, we cannot cavalierly dismiss a concern with identity politics. Any critic exploring the radical potential of postmodernism as it relates to racial difference and racial domination would need to consider the implications of a critique of identity for oppressed groups. Many of us are struggling to find new strategies of resistance. We must engage decolonization as a critical practice if we are to have meaningful chances of survival even as we must simultaneously cope with the loss of political grounding which made radical activism more possible. I am thinking here about the postmodernist critique of essentialism as it pertains to the construction of ›identity‹ as one example« (HOOKS 2001: 2480).



Seewald: Junge mit Esel

[028] *Junge mit Esel* von Richard Seewald. Der Esel gilt heute als störrisches Tier, der sich nur in vertrautes Gelände wagt; früher galt er als Symbol der Demut (zit. n. Fechter 1920, Abb. 5).

Die Insistenz auf einer wahren eigenen Authentizität aber wäre noch immer primär repressiver Reflex des zugeschriebenen ›Anderen‹. Der Kampf für eine radikale schwarze Subjektivität muss die Zuschreibung ›authentischer‹ schwarzer Identitäten zurückweisen, zersetzen, diese Zuschreibungen in einem analysierten Prozess unentwegter Kolonialisierung dekonstruieren (vgl. HOOKS 2001: 2482f.). Die Beziehungen zur grundierenden Lebenswelt, also dem Schicksal des Eigenen oder Seinesgleichen, ist unersetzbar. Sie ist die einzige Instanz einer Korrektur und Kritik der zugeschriebenen paradoxen Authentizitäten, die Eigenes meistens auf den Differenzbedarf des symbolischen Fremden oder ›Anderen‹ reduzieren.

Literaturnachweis

BERNSTEIN, BASIL; WALTER BRANDIS; DOROTHY HENDERSON; MARIANNE SCHNEIDER: *Soziale Schicht, Sprache und Kommunikation*, Düsseldorf [Pädagogischer Verlag Schwann] 1973

BHABHA, HOMI K.: The Commitment to Theory. In: *The Norton Anthology of Theory & Criticism*. Hrsg. von Vincent B. Leitch, New York [W. W. Norton & Company] 2001, S. 2351-2372

- FEYERABEND, PAUL K.: Über die Interpretation wissenschaftlicher Theorien.
In: ALBERT, HANS (Hrsg.): *Theorie und Realität*. Tübingen [J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)] 1964
- FEYERABEND, PAUL K.: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976
- FEYERABEND, PAUL K.: *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*. Braunschweig [Vieweg] 1978
- FEYERABEND, PAUL K.: *Erkenntnis für freie Menschen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979
- FEYERABEND, PAUL K.; IMRE LAKATOS (Hrsg.): *Kritik und Erkenntnisfortschritt*. International Colloquium in the Philosophy of Science (1965, London). Braunschweig [Vieweg] 1974
- FICHTE, HUBERT: *Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia-Haiti-Trinidad*. Frankfurt/M. [Fischer] 1976
- GLISSANT, ÉDOUARD: *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris [Gallimard] 2010
- GLISSANT, ÉDOUARD: *Le discours antillais*. Paris [Gallimard] 2012
- HILDEBRANDT, TONI: Jenseits der Mauern von Sanaa. Pasolinis Appell an die UNESCO (1970 - 74). In: FROHNE, URSULA u. a. (Hrsg.): *Display/ Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. München [Fink] 2013
- HOOKE, BELL (eigentl. Gloria Jean Watkins): *Feminist Theory: From Margin to Center*. Cambridge/MA [South End Press] 1984
- HOOKE, BELL: Postmodern Blackness. In: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, hrsg. von Vincent B. Leitch, New York [W. W. Norton & Company] 2001, S. 2475 - 2484
- KERNER, INA: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2012
- LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 2 (= ethnologische Schriften IV, mit einem Nachwort von Rolf Wintermeyer, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs). Frankfurt/M. [Syndikat] 1984
- LEIRIS, MICHEL: *Le siècle à l'envers. Textes réunis et présentés par Francis Marmande*. Conférence inédite de Michel Leiris. Entretien inédit avec Aimé Césaire et Roger Toumson, Paris [Farago/L. Scheer] 2004
- MÉTRAUX, ALFRED: *Voodoo in Haiti, mit einem Vorwort von Michel Leiris*. Ginkendorf [Merlin-Verlag] 1994
- MILL, JOHN STUART: *On Liberty*. London [Longman, Green, Longman, Roberts & Green] 1869
- MORRISON, TONI: *Introduction to The Oxford Mark Twain: Adventures of Huckleberry Finn*. Hrsg. von Shelley Fisher Fishkin, NY/Oxford [Oxford UP] 2010 (Nachdruck der Ausgabe von 1985)

- NIEPOLD, WULF: *Sprache und soziale Schicht. Darstellung und Kritik der Forschungsliteratur seit Bernstein*. Berlin [Spiess] 1981
- OEVERMANN, ULRICH: *Sprache und soziale Herkunft. Ein Beitrag zur Analyse schichtenspezifischer Sozialisationsprozesse und ihrer Bedeutung für den Schulerfolg*. Berlin [Institut für Bildungsforschung in der Max-Planck-Gesellschaft] 1970
- OEVERMANN, ULRICH: *Sprache und soziale Herkunft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN: *Ontologische Relativität und andere Schriften*. Stuttgart [Reclam] 1975
- ROSSANDA, ROSSANA: *Über die Dialektik von Kontinuität und Bruch. Zur Kritik revolutionärer Erfahrungen: Italien, Frankreich, Sowjetunion, Polen, China, Chile*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1975
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Kolkata, Calcutta [Seagull Books] 1999
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: Can the Subaltern speak? (Auszug aus ›Chapter 3 History‹ von ›A Critique of Postcolonial Reason‹). In: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Hrsg. von Vincent B. Leitch, New York [W. W. Norton & Company] 2001

Bildnachweis

- FECHTER, PAUL: *Der Expressionismus*. Mit 50 Abbildungen. München [R. Piper & Co.] 1920
- Die Aktion*, Jahrgänge 1918, 1919 und Jubiläumsheft vom 19. Februar 1921, hrsg. v. Franz Pfemfert. Berlin [Verlag Die Aktion]
- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o.J.
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 221; © Studio Renaudeau
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, Zürich [Piper] 1986
- SCHLOTHAUER, ANDREAS; CARL EINSTEIN: *Türrahmen der Bangu*. <http://www.about-africa.de/kunst-und-kontext/ausgabe-04-2012/397-37-sammlungen-kunst-kontext-4-2012> [1.6.2015]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Perlmutterkugel, Länge: 12 cm

14. Moment

Aufbruchspathos, Expressionismus, ästhetisches Leben der reinen Formen, eröffnetes Geheimnis des Unbedingten – August Macke zum Beispiel

Die Werke, die auf den Weg vom Ritual und Kult zum Museum geschickt werden, treten aus dem gesellschaftlichen Leben der Menschen heraus und werden etwas anderes. Es entsteht eine neue Faszination, die auch eine Faszination am Neuen ist. Und die Begeisterung für die Faszination am Neuen, also die Prädisposition einer bedingungslosen Faszinationsbereitschaft, steht an einer wichtigen Weggabelung der radikalen Moderne. Genau vor 100 Jahren erschien in München die erste Ausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter*. Wenig später wurden, im Gefolge der im April 1914 aufbrechenden August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet, die Tunisreisen, also die Aufbrüche ins nordafrikanische Licht vollkommenen gereinigter Farben, Mode unter den Neuerungen suchenden Bildartisten (vgl. MACKE 1978). Henri Matisse war, auf den Spuren Pierre Lotis und beeinflusst durch dessen erfolgreich publizierte Reiseberichte (nach den Reisen von 1889), bereits 1912/13 in Nordafrika unterwegs (vgl. LOTI 1895).

Soziologisch interessant ist, dass Künstler sich nun über Almanache mit Sondereditionen, Jahresgaben, zu finanzieren trachteten in ihrer Unabhängigkeit von den bisherigen Institutionen der Kunstverwaltung und -präsentation. Die bisherigen Kuratoren interessierten sich dafür nicht. Man machte sich auf die Suche nach einem neuen, gebildeten, fortschrittlichen Publikum, das sich um die neuen Künstlervereinigungen, die Sezessionen und die Erneuerungen der Versuche am Gesamtkunstwerk in verschiedenen Städten ganz Europas gruppierte: in Wien, Darmstadt, München, Hamburg, Brüssel, Oslo und weiteren. Die erste Ausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter* aus dem Jahre 1912 ist und bleibt deshalb besonders interessant, weil er in Bildern und Kommentaren außereuropäische Kulturen integrierte. Auch wurden Werke religiöser Volkskunst und -kultur – beispielsweise Hinterglasmalerei aus Niederbayern – in Bereichen gezeigt, die trotz der Versu-

che der ›Nabis‹, trotz der Experimente von Künstlergruppen in der Bretagne und trotz der Erfahrungen von Gauguin in der Südsee kunstgeschichtlich noch nicht angemessen gewürdigt worden waren. Besonders kennzeichnend für den ersten Almanach waren allerdings die Schilderungen und Entwürfe zu einer intermedialen, hybriden, synästhetischen Verknüpfung/Verbindung der Gattungen Musik, Theater, Bühnenkunst, Malerei, Skulptur, Licht, Farborgeln und Ähnlichem mehr (vgl. KANDINSKY/MARC [1912] 1986). Diese Verbindung war zum Zwecke gesteigerter Ausdrucksgewinnung als kohärenter Medienverbund angelegt. Die Volkskultur wird also im Jahre 1912 gewichtiges Innovationsgut in der künstlerischen Avantgarde.



[029] Walter G. Grimm veröffentlichte *Der Schlaf* auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Die Aktion* 1919, das Jahr, in dem Grimm sich das Leben nahm (zit. n. Pfemfert 1919).

Aber sie schreibt sich anderen Kontexten ein, beispielsweise den durch Medialisierung und Hybridisierung geschaffenen neuen Grenzübertritten und Transferierungen in und mit anderen Kunstgattungen und -formen. Bild wird als klingende Musik, Musik als tongewordene Malerei vernommen, der Klang steht in Verbindung mit dem Vorstellungsbild, mit Farbsehen und innerem Rhythmus. Ganz ähnlich wird es wenig später den Kinderzeichnungen, den Bilderproduk-

tionen von Psychiatrisierten und weiteren Außenseitern gehen: Auch sie werden in ihren Eigenheiten wahrgenommen, aber eben immer nur gefiltert in der Hinsicht eines Bezugs auf eine mögliche Expansion und Erneuerung des Ausdrucks in den professionellen Kunstsparten. Dasselbe ist seit wenigen Jahren schon der Fall bei den afrikanischen Ritualobjekten, Masken und Skulpturen, wie auch denen der Südseeinseln. Man arbeitet ›zwischen‹ den Gebieten, Stoffen, Gattungen und bisherigen Definitionen.

Eine historische, begriffsgeschichtliche Ergänzung und Erläuterung ist hier anzufügen. Wichtig für die Durchsetzung der neuen universalen Formensprache seelischer Erregungssteigerungen im Kontext des später explizit so benannten Expressionismus waren zahlreiche Ausstellungen des damaligen Leiters der Kunsthalle Hamburg, Hugo von Tschudi, der 1909 nach München wechselte. ›Expressionismus‹ spricht, als seelische Intensivierung und neue Kunstform, in der damaligen Zeit den für psychomentele Dramatisierungen sehr empfänglichen Aby Warburg an, der in den Jahren bis 1912 gelegentlich über Gegenwartskunst, gerade in Bezug auf die damals sehr innovative Hamburger Kunsthalle unter der Leitung von Tschudi, Besprechungen von Ausstellungen schrieb.

Die Bezeichnung ›Expressionismus‹ wurde zuerst in den Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur geformt und später auf die Musik übertragen. In Deutschland ist das Wort im Zusammenhang mit moderner Malerei erstmals in einer Kritik Aby Warburgs im Jahr 1910 nachweisbar, schließlich im Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Sezession im April 1911, in dem erwähnt wird, man habe noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, Expressionisten, ›untergebracht‹ zum Wohle eines an Sezessionen interessierten Publikums. Der Begriff löste sich bald von seinem ausschließlichen Bezug auf die französische Malerei. Im Mai 1912 schreibt Richard Reiche, Direktor des Sonderbundes, im Katalog zur Sonderbundaussstellung in Köln, man wolle einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten sei und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer oder monumentaler Gestaltung strebe. Dies alles kennzeichne jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet habe. Die jüngeren Künstler fast aller europäischen Kulturländer hätten sich mittlerweile dieser Bewegung angeschlossen.

Der Afrikareisende August Macke hat für diese erste Ausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter*, der 1912 veröffentlicht worden ist, einen emphatischen Text geschrieben über ›Die Masken‹. Es geht dabei nicht nur um das im Titel angezeigte Thema, sondern um eine weit ausholende Beschreibung der Wahrnehmung fun-

damentaler Kunstmittel: Licht, Farbe, Rhythmus, Klang, die in ihrem Bestand und Wirken in verschiedenen Kulturen beschrieben werden. Geheimnis ist die Form, und Form ist schon hier universal. Es ist die Universalität der ästhetischen Formen, nicht der künstlerische Ideolekt, die regionale Zugehörigkeit, die spezifische Identität, die das Gemeinsame des menschheitsgeschichtlichen künstlerischen Ausdrucks möglich machen. Es ist eben, so würden wir sagen, der Charakter von ›Kunst‹ allgemein und nicht die rituelle oder sonstwie funktionell gerichtete und geregelte Zugehörigkeit von Artefakten zu einer Lebensform oder Kultur im Ganzen. Diese wären nur strukturell vergleichbar, nicht ästhetisch.

Es soll nun aber eine neue Sphäre, eben ›Kunst‹ geben, in der die Formen in ihrer ›wahren Authentizität‹ universal und vollkommen angemessen wahrgenommen, aufgegriffen, integriert und internalisiert werden können. Das gelingt nicht, wenn sie kulturelle Dokumente sind, sondern nur, wenn sie ästhetische Formen werden. Ich mache die Emphase im Wortlaut Mackes im Folgenden deutlich durch Kommentierung einiger Auszüge aus seinem Text: »Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den ›unsichtbaren Gott‹« (MACKE 2001: 59).



[030] Fotografien von Marcel Griaule und Michel Leiris, die auf Expeditionen in den 1920er- und 1930er-Jahren zustande gekommen sind, zeigen u.a. die Verwendung von Masken im afrikanischen Leben. Beauftragt wurden Griaule und Leiris vom Pariser Musée de l'homme (zit. n. Griaule/Leiris 1980, Abb. 13).

Man könnte diesen Text, der Prosa ist und doch Manifest, wie so viele Künstlertexte aus der damaligen Zeit, Satz für Satz in seinen Implikationen, Vorausset-

zungen, bewusst anspielenden Bezügen analysieren. Nur so viel: Seit Mitte des 15. Jahrhunderts etabliert sich als Selbstverständnis der Künstlerfigur ein Anspruch, über das Handwerkliche in unbedingter Weise hinauszugehen und in die Sphäre der freien Wissenschaft, Philosophie, Konstruktion einzutreten. Das erzwingt etliche gewichtige Modifikationen am bisherigen Selbstentwurf des Künstlers, seines Selbstverständnisses und Handlungsanspruchs in der Gesellschaft. An die Stelle des bisherigen Status und Ortes des kundigen Handwerkers mitsamt seiner Arbeit im Atelier und den Werkstätten tritt der Anspruch an veritable Welterschöpfung, die Analogie zum Göttlichen und die Behauptung, Philosoph im Medium der Bilder und der Imagination zu sein. Die Künstler behaupten sich als Spezialisten und Generalisten in einem und entwerfen im Horizont ihrer privilegierten Kunst des Entwerfens (>disegno<) einen singulären Plastizitäts- und Schöpfungsanspruch. Man wird dabei zwar noch nicht von eigentlichen Rollenkonzeptionen sprechen, weil das eine moderne Ausfaltung unter stetigen Rückkopplungen des erfahrenen Selbstverständnisses bedingt und demnach in eine spätere Zeit gehört. Aber dennoch ist der Funktionswandel unübersehbar. Er ergibt sich nicht von allein. Die Künstler haben ihrem Aufstieg im Namen eines genuinen, nur ihnen zustehenden ästhetischen Eigensinns ebenso mächtig wie machtvoll nachgeholfen.

In dem Maße aber, wie dieses Göttliche zu einem technisch beherrschbaren Kalkül wird, nämlich zum Gegenstand oder visuellen Objekt in einem zentralperspektivisch und geometrisch konstruierten physikalisch homogenen, leeren und infinitesimalen Raum, in dem Maße also, wie das Heilige, Göttliche, Unsichtbare zum nach Regeln konstruierten Objekt, vektoriell berechneten Darum im ebenfalls konstruierten Gesichtsfeld oder Wahrnehmungsraum wird, verschwindet das Heilige. Es lässt keine Spuren zurück, sondern wird einfach und schlicht: visuelles Datum neben anderen. Es kann gar nichts Unsichtbares geben, noch nicht einmal der bei Giotto um 1306 noch halbflach und als eine Art immaterielle Wolke gemalte schwarze Teufel. Kein Wunder also, dass in Reaktion auf die Verwissenschaftlichung des Darstellungsraumes irgendwann die Künstler beginnen, sich nach dem Geheimnis, nach neuen Symbolen und Unsichtbarkeiten zu sehnen. Ja: sich regelrecht nach ihnen zu verzehren.

Das Paradigma der neuzeitlichen Illusionskunst, die im Grunde ein wissenschaftliches Verfahren ist, erzwingt diese umgelenkte Hinwendung zur Emphase eines unsichtbaren, möglicherweise numinosen Symbolischen geradezu – auf indirektem Wege, durch ihren übersteigerten Exorzismus alles Göttlichen.

Die virtuose technische Vortäuschung einer visuell sichtbar gemachten und werdenden Gegenstandswelt als >Natur<, die >natürlicher< wirkt als die sichtbare Natur selbst, markiert zwar einen Triumph über den an externe Dogmen

gebundenen Symbolismus früherer Zeit, aber sie lässt eine große, ja: auf Dauer eine zu große Leerstelle offen. Die dadurch gesetzten Standards der Erwartungen an künstlerische Virtuosität haben sich, im Verbund mit der stabil unverändert bleibenden Akademielehre, bis ins 19. Jahrhundert als Maß aller visuellen Darstellungsdinge gehalten. Dieser Hauptstrom wird zunehmend ab 1800 gemieden von Künstlern, denen das als langweilig erscheint. Dafür steht nicht nur ein Goya, sondern auch ein Caspar David Friedrich.

Friedrich entwickelte eine dezidiert antiakademische Einstellung. Sie entfaltete sich in einem Umfeld, in dem sich damals gerade wieder einmal ein triumphaler Höhepunkt traditionell normierter akademischer Malkunst abzeichnete. Friedrich war Schüler der Kopenhagener Akademie der Künste. Diese Akademie rezipierte jeweils schnell und genau, was in der Pariser ›École des Beaux Arts‹ geschah und verbreitete die Neuigkeiten umgehend bis nach Russland. Friedrich hat das in Dänemark gerade beginnende ›goldene Zeitalter‹ präzise wahrgenommen. Das ist deshalb bemerkenswert, weil es seine antiakademischen Affekte differenziert.

Es scheint allerdings bei genauer Betrachtung so zu sein, dass er sich nicht so sehr gegen einen abgesunkenen und erstarrten Akademismus an sich empörte, sondern vor allem, in der damals notorisch im deutschen Raum beliebt werdenden antizivilisatorischen Frankreichphobie, gegen die von den französischen Malern Jacques-Louis David und Jean Auguste Dominique Ingres vorangetriebenen Absichten, mittels einer neuen, doktrinären Akademie ein weiteres goldenes Zeitalter der Malerei zu initiieren und als totalitäre Programmkunst zu institutionalisieren. Auf der anderen Seite bekämpfte Friedrich selbstverständlich die Kunst der Nazarener, die ihm bloße Kunst aus Kunst und damit kraftlos zu sein schien.

Jedenfalls verbot Friedrich es sich, sich in eine religiös inspirierte Tradition einzureihen. Handwerkliche Vollendung in akademischer Tradition war für ihn, der in diesem Sinne durchaus ›vollendet‹ malen konnte, schieres ›Pinselwackeln‹. Ein Vergleich von Zeichnungen und Gemälden zeigt, wie virtuos Friedrich in der Tradition des akademisch geschulten *concetto* zu agieren verstand. Die Gemälde belegen demgegenüber eine bewusst übersteigerte und verhärtete Variante, eine offenkundig absichtsvolle Brutalisierung der eigenen konzeptuellen Möglichkeiten auf der Leinwand. Es ging ihm um einen Eindruck ›redlicher Kunstlosigkeit‹, die Etablierung eines anderen, alternativen Glaubwürdigkeitscodes. Es ging ihm um eine Etablierung des Hässlichen in bestimmtem Maße als eines eigenen Stils. Es beginnt eine Verschiebung. Die bisherige Virtuosität naturalistischer Vortäuschung, das ganze Repertoire der Geschicklichkeitskunststücke ließ ihn kalt.

Für den Code der neuen Glaubwürdigkeit nahm er in Kauf, dass, verglichen mit der ungebrochenen Demonstrationslust einer virtuositätssüchtigen älteren Generation, seine Eisschollen aussahen, als wären sie von einem Bühnenmaler angestrichene Pappkartons. Allerdings steht Friedrich nicht allein und in seinem Primitivierungs-Gestus auch nicht exklusiv für die Seite der Romantik. Erstaunlicherweise reden auch Jacques-Louis David und der von William Blake oft und heftig angegriffene Joshua Reynolds einer zeitgemäß geforderten und von den einzelnen Künstlern auf je ihre Weise zu entwickelnden Kunst des Verlernens – ›unlearn‹, ›désapprendre‹ – das Wort.

Wie avanciert und eigentümlich das auch immer anmutet, es bewegt sich dies alles noch im Rahmen der akademischen Ideale. Für diese steht der Vorrang von Historienbild und Allegorie unverbrüchlich fest. Die Bilder sind in virtuos vor-täuschender naturalistischer Technik zu malen, auch wenn sie sich – zumal aus Gründen der Entwicklung einer neuen malerischen Ausdruckssprache – zunächst an ein Roheres, vermeintlich Unfertigeres anlehnen wollten.



[031] Diese Maske des so bezeichneten Krankheitsdämons Maha-cola-Sanni-yaksaya stammt aus Ceylon, heute Sri Lanka. Sie kann gelesen werden als ein Versuch, das Böse zu bannen (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [nach S. 122] 217).

Bis zur radikalen Aufbruchsgeste der wirklichen Modernen nach 1900 wird jedenfalls noch ein weiter Weg zurückzulegen sein, der uns hier nicht im Einzelnen interessieren darf. Sei nur genannt die Erfindung und Durchsetzung der fotografischen Bildregistratur, die sich unter naturalistischen Gesichtspunkten den Maltechniken ökonomisch wie prinzipiell als überlegen herausstellen wird. Es entwickeln sich eigene ›deviante‹ Stile, die nicht mehr naturalistisch oder fotorealistisch angelegt und ausgerichtet sind, schon gar nicht am Ideal der griechischen Antike.

Das Bild wird ›etwas anderes‹, jenseits dieser technischen Definitionen. Nun dient das Bild wieder einem Unsichtbaren, das in der permanenten Frage ›Wozu

und wo werden Bilder geschaffen?« kulminiert, die die simple Frage ›Was ist ein Bild?« ablöst. In der Generation der Macke, Kandinsky, Klee, Matisse und ihrer Kolleginnen und Kollegen wird festgestellt, dass der europäischen Malerei das Wesentlichste abhanden gekommen ist – metaphorisch gesprochen: die Seele, die Vitalität, die Intensität, die Leidenschaft, die Emphase, die Gier nach dem Unbedingten, die Ekstase, der Exzess und weiteres Ähnliches.

Macke wird auch sagen: Der Sinn für die formalästhetisch verzauberte Sinnlichkeit des aufscheinenden, erregenden, geheimnisvollen Lebens als ganzem ist verloren gegangen. Jedenfalls findet sich das Geheimnisvolle nicht mehr in diesem geometrischen Konstruktionsraum der naturalistischen Malerei, dem mitsamt den Gesetzen der Zentralperspektive sich selbst Gott und die Engel zu unterwerfen haben, wodurch sie selber unerträglich trivial werden.

Weiter im Originaltext Mackes, dessen Tonalität sich uns nun erst mit dem ganzen Gewicht des modernen Pathos im Aufbruch zu einem neuen Unbedingten erschließt:

»Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren. Schauen der Pflanzen und Tiere ist: Ihr Geheimnis fühlen. Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heißt: Dem Geheimnis näher sein, leben. Schaffen von Formen heißt: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners? Der Donner äußert sich, die Blume, jede Kraft äußert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewußtes aus Unbewußtem. Das ist sein Leben, sein Schaffen. Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen« (Macke 2001: 59).

Kein Wunder, dass in diese Jahre von 1900 bis 1912 die wirklich nachhaltige Entdeckung der großen neuen Geheimniseröffner der modernen Malerei fällt. Van Gogh, Gauguin, Cézanne, um nicht von weiteren, direkt wieder theatralisch agierenden symbolistischen Malern wie Arnold Böcklin und seinesgleichen zu reden, haben sich in aller individuellen Unterschiedlichkeit sämtlich der Konstruktion des Nicht-Gegebenen, der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, der Modellierung des Unsichtbaren, Transzendenten und einem vagen, aber unbedingt anzuerkennenden Numinosen verschrieben. Es geht nicht mehr um formale Ästhetik. Die Maler fordern wieder das Unsichtbare, das Symbol des Lebens und mehr noch: das Leben als Symbol. Mit den reinen Formen ist man dem wahren Leben und damit dem Geheimnis näher als mit der Imitation der Oberflächengestalt. Ohne dieses aufzulösen, wird es doch in der Gestalt der reinen Formen fassbar, mindestens in Umriss und erlebter Kraft.

[032] Das Bildnis des Dr. Gachet von Vincent van Gogh. Das Porträt seines Arztes Dr. Gachet entstand kurz vor seinem Lebensende 1890. Besonders in der Darstellung der Kleidung wird van Goghs einzigartiger Duktus sichtbar, den er aus der Begegnung mit Holzschnitten entwickelt hat (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: S. [o.S.] 112).



Und wie Macke in der eben zitierten Passage aus seinem Masken-Aufsatz von 1912 andeutet oder unterstellt, jedenfalls nahelegt, ist die Lebendigkeit der Entdeckung kindlicher Unmittelbarkeit schöpferischer als die Anlehnung an das griechische Ideal. Dieses lehrt nichts mehr. Damit haben die altehrwürdigen Akademien ausgedient. Sie sind historisch überholt. Nicht dass es auf einen Bildersturm oder einen futuristischen Geschichtshass ankäme. Die Abgrenzung muss gar nicht militant sein. Sie ist nüchtern und konsequent, hat es jedoch in sich, wenn sie feststellt, dass die Akademien zeitgenössisch nichts mehr zu vermitteln, nicht zu orientieren, nichts auszurichten vermögen. Die unverstellte Kreativität wird nun aufschlussreicher und wichtiger für die Kunstentwicklung als alles technische und weitere Wissen der Akademie. In Frankreich um 1910 und in den folgenden Jahren besuchen Künstler eine Akademie nicht mehr, um ausgebildet zu werden, sondern, vernünftigerweise, nur noch, weil die Zugehörigkeit zu einer Akademie vom Kriegsdienst befreit.

Macke setzt nach einer skeptischen Erörterung der Gefahr, in Stilen zu erstarren, seine Betrachtung zur Form wie folgt fort:

»Formen sind starke Äußerungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen. Die geringschätzigste Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich« (Macke 2001: 61).

Ohne das gebührend auszuführen, ist hervorzuheben, dass damals, wie schon seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, in Bezug auf die Thematisierung durch Künste, Wort und Begriff ›primitiv‹, ›Primitivität‹ etc. überaus positiv gemeint waren.

Das kann man gut verstehen, wenn man die heutige dominante Linie der experimentierenden avantgardistischen Künste als die damals gefährdete Zone eines aufbrechenden Tastens hochgradig individualisierter Ausdrucksbemühungen ansieht. Diese Marginalität entsprach ihrer wirklichen kulturgeschichtlichen Bedeutung. Nun hat sich aber diese Art der Kunstpraktik qualitativ, gar normativ durchgesetzt. Da nun bereits Cézanne gesprächsweise äußerte, er sei der Primitive seiner Nachfolger, und dies als positive Vorgabe artikulierte, als die sie auch unmittelbar verstanden wurde, wird das Wort ›primitiv‹ zu einem positiven Begriff für genau die Werte, die die Künstler in archaisch rituellen Kulturen als Leihgeber der Formerneuerung suchen: Wahrhaftigkeit, Authentizität, Unverfälschtheit, Originalität im Entwickeln von Lösungen, Experimentieren mit Formen, Typisierung und Denaturalisierung des Ausdruckspotenzials, Steigerung der seelischen Erregungsfähigkeit (vgl. HERMAND 1987; SCHNECKENBURGER 1972).

All dies ging um 1900 – besonders aus der Sicht und im Sprachgebrauch der aufbrechenden Künstlerinnen und Künstler – als positiver, utopischer Entwurf in die Begriffsbedeutung und Kulturtheorie ein (vgl. RUBIN 1984). Der Begriff der Primitivität nahm die Gegenposition ein zur zivilisatorischen Dekadenz (mit ihrer seelenlosen Virtuosität und akademisch erstarrten Routine, Zerfallen der Malkunst zur reinen Technikanwendung), die ja gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im sogenannten ›fin de siècle‹ exzessive Bedeutung erlangt hat.

Macke teilt um 1912 wie selbstverständlich diesen positiven Begriffsgebrauch. Es ging natürlich nicht um den Begriff, sondern die Gefühlspotenziale, die man für eine seelische Erregung mobilisieren konnte, die sich ein Neues, neue Gegenstände, neue Phänomene erschließen wollte. Eine Vorgeschichte im 19. Jahrhundert markierte sicher, als anderen Aspekt, Friedrich Nietzsches zweite unzeitgemäße Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), in welcher er Kulturleistungen an absichtsvoll kundige Zerstörung/Entledigung/Befreiung und Gedächtnis an Vergessen konstitutiv anbindet, womit das bloß akkumulative Ideal des Historismus und einer zunehmend nominell werdenden Zivilisation bereits kritisch relativiert ist im Hinblick auf eine neue Balance zwischen dem Monumentalen, dem Kritischen und dem Antiquarischen. Aber auch schon Nietzsches – seinen Ruf universitär beschädigende – Verschiebungen am hehren Bild griechisch vorprägender Formidealität in seiner Abhandlung von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 zielen in dieselbe Richtung.

Nietzsche entfaltet in dieser Schrift eine Rehabilitierung und Korrektur der Instanz des Dionysischen, argumentiert aber (noch) nicht einseitig oder radikalistisch, sondern entwickelt wiederum ein Plädoyer für eine neue Balance zwischen dem Licht philosophisch beherrschter Entwurfskonzeption einerseits, den stofflichen Erfahrungen rauschhafter Ekstase als korrigierender Hingabe an eine rohe Empirie andererseits. Man muss wohl auch heute noch einer immer wieder ansetzenden kritischen philosophie- wie kunstgeschichtlichen Forschung die abschließende Beurteilung der zwiespältigen Konstruktion des Archaischen und Rohen überlassen, das mittels transformierender Enteignung der rituellen Kontexte formalästhetisch anverwandelte Objekte erscheinen lässt oder auch generieren soll, die zu Werken der ›neuen Kunst‹ veredelt oder als unmittelbarer Ausdruck des Geistes der ›wahren Primitivität‹ beschworen wurden.

Besonders folgenreich wirkte Nietzsches Opposition gegen das idealisierende Bild einer verfeinerten griechischen Kultur, dem, wenn auch nur zu Teilen, selbst Nietzsches damaliger Basler Freund und Kollege Jacob Burckhardt anhing. Nietzsche erblickte die Lebenskraft der Griechen in einem kundigen Bekenntnis zu einer sehr primitiven Lebensweise, innerhalb der und, mehr noch, von der sich nur bestimmte höhere Funktionen in der vom Ideal bezeichneten Weise abzeichneten und ausbildeten: Architektur, Siedlungspolitik, Philosophie, Geschichtsschreibung, wissenschaftliche Forschung, Abstraktion, Geldform, Seefahrt. Alles andere blieb überaus einfach, sodass gerade das, was man ›Menschenschlag‹ nennt, physiognomisch nicht dem geforderten Idealbild entsprach, sondern stark in Richtung einer positiv besetzten Primitivität verschoben werden muss.

Das ›Hochgeistige‹ ist ein bewusst gepflegtes, deviantes Epiphänomen einer ansonsten entschieden archaischen Lebensweise. Das Geistige blieb auf Bestimmtes konzentriert und auch reduziert. Auch hier also bezeichnet ›primitiv‹ etwas überaus Positives. Nämlich: Vitalität, Lebensfähigkeit, Stärke, philosophischer Gleichmut gegenüber den schwankenden Geschicken eines nur um den Preis des Selbstbetrugs als verzärtelt anzusehenden Lebens. ›Primitive Vitalität‹ wird zum Konzept künstlerisch-gedanklichen Experimentierens in einer geforderten Aufbruchssituation, die man sich allesamt nicht positiv und emphatisch genug vorstellen kann, wenigstens für die Jahre bis zum ersten Weltkrieg. Programmatisch umfassend gilt das gerade für alle Strömungen, die man europaweit unter dem Begriff des Expressionismus zusammengefasst hat.

Sollte solches Konzept des vitalen Primitiven in unseren indoktrinierten Ohren mittlerweile störend auffallen, dann liegt das an *unserer* ›Entartung‹, nicht an derjenigen der ›Primitiven‹. Um gleich auf die nächste Passage im Text Mackes vorzugreifen: Auch ›Neger‹ ist nicht der pejorative oder gar rassistische Begriff, als der er

uns von Apologeten der ›political correctness‹ einer Nation, der USA, aufge­nötigt werden soll, die sich bis heute noch nicht zum Völkermord an ihren Ureinwohnern bekannt hat. ›Neger‹ ist hier ein neutraler, im Unterschied zum ›Primitiven‹ also kein positiv-postulativer, sondern nur ein deskriptiver Begriff. Er rührt von der Eindeutschung des lateinischen ›niger‹ her, das da bedeutet: schwarz.



[033] Die Ausstellung während des ersten ›International Festival of Black Arts‹ 1962 in Dakar, Senegal, hieß *Trends and Confrontations*. Eine internationale Jury wählte Künstler aus vielen Ländern des Kontinents aus. Fast 30 Jahre später gründete sich die Biennale Dak'art, die heute zu den relevantesten Biennalen der Welt zählt (zit. n. Fall/Pivin 2002: 220, Abb. 6).

August Macke ist sich jedenfalls der Kraft des Begriffs und Sachverhaltes des ›Primitiven‹ vollkommen bewusst. In einer dichten, fokussierenden Passage seines Masken-Aufsatzes entfaltet er den Kern einer komparatistischen Kunstauffassung als einer allgemeinen Ästhetik universaler Formen und bereichert die eurozentrische Kunstgeschichte um zahlreiche neue Erfahrungsfelder:

»Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers. Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen. Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äußersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom« (Macke 2001: 62).

Literaturnachweis

- HERMAND, JOST: Gewollte Primitivität. Schwarze in expressionistischer Kunst und Literatur. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., Heft 2/87, Jahrgang 15, Marburg [Jonas] 1987
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- LOTI, PIERRE: *Aus fernen Ländern und Meeren*. Berlin [R. Gärtner] 1895
- MACKE, AUGUST: *Die Tunisreise, Aquarelle und Zeichnungen*. Köln [DuMont] 1978
- MACKE, AUGUST: Die Masken (1912). In: PRUSSAT, MARGRIT; WOLFGANG TILL (Hrsg.): ›Neger im Louvre‹. *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*. Dresden [Verlag der Kunst] 2001, S. 58-63
- RUBIN, WILLIAM (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München [Prestel] 1984
- SCHNECKENBURGER, MANFRED: Bemerkungen zur ›Brücke‹ und zur ›primitiven‹ Kunst. In: WICHMANN, SIEGFRIED (Hrsg.): *Weltkulturen und Moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*. München [Bruckmann] 1972, S. 456-460

Bildnachweis

- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris [Qumran] 1980
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 220; © Studio Renaudeau
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- Die Aktion*, Jahrgang 1919, hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Perlmutter, Muschel, Länge: 14 cm

15. Moment

Exkurs zur ästhetischen wie auch der politischen Ambivalenz des Expressionismus in den 1920er- und 1930er-Jahren mitsamt einigen Notizen zu den Kunstdoktrinen der Faschismen

Man sieht, es beginnt etwas, unter anderem mit Mackes Emphase für universale, wilde, energetische, archaische Formen, was durch den Expressionismus weiter ermöglicht worden ist und anders ist als das, was bisher unter durchaus kolonialistischer Dominanz als ›Völkerkunde‹ betrieben und in den entsprechenden Museen gezeigt worden ist. Aber auch hier sind Vorsicht und Differenzierung angezeigt, ist das Gebot der individuellen Fallstudie das entscheidende, ja einzig zählende. Viele der Künstler waren indifferent gegenüber dem Fremden, nahmen es als Oberfläche, Figur- und Reizvorgabe. Einigen war klar, dass sie dies nur taten, weil sie im Kontext eigener Avantgardepositionierungen darauf nicht verzichten konnten. Einige wenige waren wirklich interessiert und davon wieder einige auch fähig zu einer vertieften kenntnisreichen Aneignung wenigstens einiger der fremden Kulturen. Und ein Emil Nolde malte in affirmativer Nähe zum Dämonenkult oberflächlicher Maskenarchaik noch zu einer Zeit, in der er sich als glühender Anhänger der Nazis mit NSDAP-Mitgliedschaft inklusive Anpreisung als Kunstkommissär für die neuen Herren gerierte. Dieses Kapitel kann hier nicht aufgeschlagen und vertieft werden, aber es gehört im Grunde natürlich ebenfalls zu unserem Thema, und zwar keineswegs in marginaler Art.

Die Ästhetisierung des Ritualistischen und Maskenhaften durch einen Nolde belegt nämlich genau diejenige ›Entartung‹, die man dann aus ganz anderen Gründen, mit anderer Zielrichtung und von einer anderen Seite her allen expressionistischen Malern vorgehalten hat. Allerdings nützte paradoxer- und obszönerweise die Kampagne gegen entartete Kunst und die Diffamierung seiner



[034] Rüdiger Berliits: *Zwei Köpfe*, zu sehen auf dem Titel der Zeitschrift *Die Aktion*. »So schaffen die europäischen Künstler Masken, die als eigenständige Kunstwerke existieren«, schreibt Manfred Schneckenburger 1972, hergeleitet aus der Begegnung mit außereuropäischer Kunst: »Die Kultmaske der Stämme wird zum Formtypus, das isolierte Maskengesicht emanzipiert sich als plastische Gattung« (zit. n. Pfemfert 1919; Schneckenburger 1972: 496).

Exponenten dem Expressionismus in der Nachkriegszeit, weil er plötzlich und ganz gegen die geistigen Einstellungen eines nicht unerheblichen Teils seiner prägenden Figuren als geläuterte, reine, klare, ungetrübte Widerstandskraft erschien, bloß weil die Nazis ihn in Bausch und Bogen verdammt und verfolgt hatten. Man darf nicht vergessen: Hitler setzte gegen den Expressionistenliebhaber und -sammler Goebbels erst 1936 den imitativen Klassizismus als doktrinär verbindlichen Nationalstaatsstil durch. Das Studium der Problematik der Faschismustheorien im Gebiete der Kunst (vgl. BRENNER 1963; WILLETT 1983) zeigt jedenfalls, dass es nicht die Ausprägung des einen Stils oder die Geartetheit eines ganz anderen schlechthin und als solcher war, die über die Parteigängerschaft mit den Staatsterroristen und Barbaren entschied, sondern nur die Tatsache der doktrinären Einhaltung eines einzigen, uneingeschränkt verbindlichen, monolithischen Stils (vgl. JESI 1983; SILVA 1975).

Im faschistischen Italien war das die moderne Architekturauffassung von Giuseppe Terragni und Co. mit durchaus sehenswerten Resultaten im Rahmen der Würdigung einer allgemeinen Geschichte der modernen Architektur. Etliche Expressionisten waren Nazi-Gegner, Nolde, wie gesagt, ein vehementer Parteigänger. Aber auch, unterschlagen zu Unrecht und zu oft, ein Walter Gropius diente sich den Nazis an und hoffte auf Beförderung des modernen Stils durch die Reichsarchitektenkammer und ihre Beeinflussung durch ihn. Die Nazis liebten Art Deco, Marlene Dietrich und *Metropolis* von Fritz Lang. Dietrich und Lang verabscheuten Nazis auf das Unerbittlichste. Es waren, was nicht wundert, ethische, nicht per se ästhetische Gründe der Zu- oder Abneigung. Es gibt keine natürlichen Faktoren, Elemente, Anzeichen von Stil oder Stilismen, die naturhaft und ohne weitere Faktoren auf der einen oder anderen Seite stehen. Der einzige expressionistische Philosoph von Rang, Ernst Bloch, mit seinem *Geist der Utopie*

(1918, umgearbeitet 1923), war nicht nur dezidiert Antifaschist und Nazi-Gegner von Anfang an, sondern seit dem Anfang der 1920er-Jahre einer der genauesten, großartigsten, unbestechlichsten Analytiker und Kommentatoren der ›braunen Bewegung‹, mehr noch der ihr zuarbeitenden gesellschaftlichen Mentalitäten, noch und gerade dort, wo sie sich (noch) nicht als explizite Parteigänger- und Anhängerschaft deklariert hatte.



[035] *Der Turm* von Robert Delaunay war 1911 in einem der ersten Ausstellungskataloge des *Blauen Reiter* zu sehen. Der Eiffelturm wurde 1889 erbaut und setzte neue Maßstäbe in der Bauweise der Stahlkonstruktion. Davon profitierte letztendlich auch die Institution ›Museum‹ (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [nach S. 32] 68).

Die in Aufsätzen während der 1920er-Jahre publizierten Analysen fasste Bloch, umgearbeitet, gegliedert und untereinander verbunden, zu einem der großartigsten Zeugnisse der Analyse des Gesamtsyndroms ›Nationalsozialismus‹, vor allem ihrer historischen Diebstähle und Anleihen zusammen. Das Buch trug den Titel *Erbschaft dieser Zeit* und erschien bei Oprecht in Zürich 1934, also schon zur Zeit des Exils und eines illegalen Aufenthaltes, einer ersten Station auf einer langen Flucht vor den Nazis. Das Buch ist eines, das zu berücksichtigen ist im Diskurs aller Vorspiegelungen, man habe es nicht wissen können. Anders: Man hätte es wissen müssen, wenn man solches ernst genommen hätte. Aber eben: Bloch war Jude, Marxist, Exilant, Flüchtling. Und zudem Hoffender, kraftvoll in eine bessere Zukunft und nicht ins Sein zum Tode hin blickend. Nach dem Krieg zog man ihm, der in die DDR wechselte, im Rahmen der allgemeinen Verschonung der angeblich ›harmlosen‹ Naziparteigänger wohl problemlos und überaus gerne Martin Heidegger vor, wiewohl dieser bis ins Mark überzeugter Nazi war, zahlendes Parteimitglied von 1933 (Eintritt am 1. Mai 1933, Matrikel-Nummer Parteimitgliedschaft: Nr. 312 589) bis zum Tage der Kapitulation. Als

frisch gekürter Rektor der Universität Freiburg hielt Heidegger am 27. Mai 1933 in NS-Uniform mit Hakenkreuz-Armbinde seine berüchtigte Rektoratsrede, die den Titel trug *Die Selbstbehauptung der Deutschen Universität* und in der unter anderem die Rede war von der *Größe und Herrlichkeit des Aufbruchs*.

Heidegger erwartete von den Nazis eine Rettung Deutschlands, vorgeblich gegen die Bolschewiken und den Kommunismus. Ins Feindschema hier passte auch bei ihm der Antisemitismus. Unter dem Vorwand der Erneuerung der Universität verriet er in Tat und Wahrheit zur Gänze die europäische Idee der freien, kritischen, nur der Wahrheit verpflichteten Universität. Er gab sie preis zugunsten der Partei, ihrer Ideologie und Linie, die von ihm über Jahre, spätestens seit 1935 in fanatischer Art und Weise vertreten wurde. Natürlich machte es Heidegger nicht billig. Die Erneuerung der Universität pries er als Rückkehr zum wahren Ideal der Antike. Die Philosophie sollte ihre Totalität wiedergewinnen und Zentrum der Universität sein. Organisiert solle sie sein als eine Gemeinschaft von Gefolgschaft/ Studierenden und Führern/Professoren. Die Universität als ganze wiederum habe hierarchisch der kulturelle Führer des Volkes zu werden.

Insgesamt also: ein nicht nur symbolischer, sondern handelnder Mitarbeiter an der Verfolgung und Ausschaltung der Juden, die er an seiner eigenen Universität aktiv betrieb. Heidegger pries Hitler bis zum Ende, war Antisemit, Rassist, Apologet der Konzentrationslager, Verklärer des Krieges, Fetischist des Todes und darin Statthalter der über den Nationalsozialismus hinausreichenden allgemeineren faschistischen Parole: »Viva la muerte!«. Und im Übrigen davor: Verächter der Wissenschaft, Feind des abendländischen Rationalismus.

Es ist eines der wirklichen Mysterien, wie so jemand einen unbeschädigten Ruf als großer, ja wesentlicher Philosoph des Jahrhunderts hat bewahren können, wertgeschätzt von vielen, auch überaus ernsthaften, kritischen, unabhängigen und unbestechlichen Geistern. Herbert Marcuse, der in den 1920er-Jahren Assistent von Heidegger war und plante, eine akademische Karriere als Philosoph einzuschlagen, war einer der wenigen (vgl. aber ebenso SCHWAN 1966; AUGSTEIN 1987), der den klaren Schluss zog, dass dies keine ideologischen Verirrungen waren, sondern Programm und deshalb die Nazi-Parteigängerschaft Heidegger nicht als Ideologen oder Weltbürger belastet, sondern schlicht als Philosophen, also beruflichen Denker, widerlegt. Und zwar rest- und vorbehaltlos. In Betracht seiner späteren Wendungen ist es natürlich ein Leichtes, Marcuse für einen nicht maßgeblichen Zeugen zu halten, tut damit aber ihm und seinen Begründungen in dieser Sache Unrecht und verbaut sich selber eine wichtige Erkenntnis. Marcuses Habilitationsschrift mit dem Titel *Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*

erschien zwar 1932 bei Vittorio Klostermann in Frankfurt. Zu einer Habilitation kam es aber nicht mehr, weil Marcuse bereits auf Distanz ging.

Da diese Konstellation, als existenzielle, zumal aber als eine politische, unser Thema zentral betrifft, weil der nationalstaatlich mit dem ›Naturrecht‹ des Stärkeren, dem Bedarf an Raum und Ressourcen behauptete Kolonialismus auf einen utopisch-solidarischen Internationalismus trifft, der sich allgemeiner Gerechtigkeit im Sinne von Gleichheit verpflichtet sieht – eine Konstellation, die man bei Michel Leiris, Pasolini, Breton, Marker/Resnais und anderen unserer Beispiele und Zeugen, also beileibe nicht beiläufig oder geringfügig findet –, sei hier auf die Artikulation dieses Problems mittels eines beispielhaften Austauschs und Auszugs des Wortlautes der Protagonisten Heidegger und Marcuse hingewiesen.

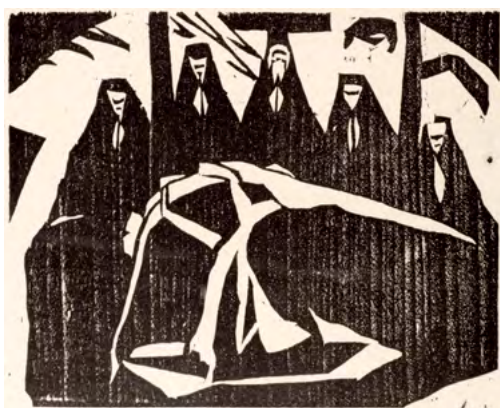


[036] Dieses hölzerne Bildnis soll Misa Pelenge Che darstellen, der um 1870 bei den Bakuba geherrscht habe, heute das Gebiet der DR Kongo. Carl Einstein berichtet von der Wißmannschen Expedition als erste Forscher vor Ort. Hermann von Wißmann war kurze Zeit Gouverneur von Deutsch-Ostafrika. Die ihm zu Ehren errichteten Statuen sind heute aber weder in Hamburg noch in Daressalam, Tansania, zu sehen (zit. n. Einstein o.J., Tafel 38).

Der eliminatorische Kolonialismus, den die Nazis, nach der Analyse der ehemaligen Heideggerfreundin Hannah Arendt – bewundernswert ausgeführt in der Untersuchung der *Elemente totaler Herrschaft* (vgl. ARENDT 1958) – eben deshalb auf dem eigenen europäischen Kontinent mit *allen* Konsequenzen und in *aller* Radikalität exekutiert haben, weil Deutschland den Kolonialismus des 19. Jahrhunderts, besonders in Afrika, verpasst hat oder an ihm gescheitert ist, spielt in der Kontroverse der Philosophen eine entscheidende Rolle und gehört deshalb in unseren Zusammenhang, der ja nicht zuletzt eine kritische Befragung der (Möglichkeiten und Grenzen der) Ethnologie im Geflecht von Kolonialismus und Resistenz vornimmt. Schon vorher spielte der Konflikt zwischen Imperialismus und Internationalismus eine bedeutende Rolle im konfliktreichen Verhältnis der

beiden Philosophen. Sie artikuliert sich unmissverständlich in der Abwendung Marcuses von Heidegger und seiner Hinwendung zum Frankfurter (dann New Yorker) kritischen Institut für Sozialforschung, was schon damals ein deutliches Plädoyer für Widerstand und Exil war.

Marcuse arbeitete nach dem Krieg für das State Department der USA, beauftragt mit der Berichterstattung zu Lage und Entwicklung in Deutschland sowie auch zur Einstufung von Nazis und Gefolgschaften. In dieser Eigenschaft – zumindest teilweise – besuchte er seinen ehemaligen Lehrer Heidegger in Todtnauberg im Schwarzwald. Heidegger stand in Misskredit. Damals wie auch später weigerte er sich, seine Positionen von 1933 und 1934 zu widerrufen. Bis zu seinem Tode hat er nichts zurückgenommen, nichts erklärt, nichts zur Entschuldigung angeboten. Reingewaschen in gewisser Weise hat ihn dann im *Spiegel* Rudolf Augstein in einem großen Gespräch, das erst nach dem Tode Heideggers gedruckt werden durfte. Der Hintergrund dazu lässt sich kurz schildern: Im September 1966 haben Rudolf Augstein und Georg Wolff mit Heidegger ein *Spiegel*-Gespräch geführt, dessen Thematik allerdings sehr bald über das Jahr 1933 weit hinausging. Dem Vorschlag, das Gespräch früher zu veröffentlichen, widersetzte sich Heidegger entschieden: »Es ist weder Stolz noch Eigensinn, sondern allein die Sorge für meine Arbeit. Deren Aufgabe ist mit den Jahren immer einfacher, und das heisst im Felde des Denkens: immer schwerer geworden« (Hausmitteilung in »Der Spiegel« Nr. 23/1976, 31. Mai 1976: 3). Das Interview erschien wenige nach dem Tod Heideggers im Mai 1976 unter dem Titel *Nur noch ein Gott kann uns retten. Der Philosoph Martin Heidegger über sich und sein Denken* und wurde in der Rückschau des *Spiegel* für die Jahre 1947 bis 1997 nachgedruckt (vgl. AUGSTEIN/WOLFF/HEIDEGGER 1976).



[037] Im Sonderheft *Golgatha* veröffentlicht K. L. Heinrich-Salze die *Beweinung* als Titelblatt. Karl Luis Heinrich-Salze ist das Pseudonym der Künstlerin Katharina Heise. Solche Modifizierungen des Geburtsnamens zum Künstlernamen sind nicht unüblich (zit. n. Pfemfert 1919).

Herbert Marcuse schickte 1947 der Familie Heidegger ein Hilfspaket und einen Brief, auf den Heidegger dankend antwortete. Da der Ton nobel gehalten und die Auseinandersetzung in philosophisch offenem Geist geführt wird, sind die Briefe, denen die erwähnte Aussprache in Todtnauberg vorausging, überaus interessant. Man findet sie im Netz publiziert auf der offiziellen, durch den Sohn verwalteten Homepage von Herbert Marcuse (<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/40spubs/47MarcuseHeidegger.htm>; abgerufen am 13. September 2012).

Marcuse schreibt am 28. August 1947 aus Washington DC (4609 Chevy Chase Blvd.) an Martin Heidegger:

»Lieber Herr Heidegger, Ich habe lange über das nachgedacht, was Sie mir bei meinem Besuch in Todtnauberg gesagt haben, und ich möchte Ihnen offen darüber schreiben. Sie haben mir gesagt, daß Sie sich seit 1934 völlig von dem Nazi Regime dissoziiert haben, daß Sie in Ihren Vorlesungen außerordentlich kritische Bemerkungen gemacht haben, und daß Sie von der Gestapo überwacht wurden. Ich will nicht an Ihren Worten zweifeln. Aber die Tatsache bleibt bestehen, daß Sie sich 1933-34 so stark mit dem Regime identifiziert haben, daß Sie heute noch in den Augen vieler als eine der unbedingtesten geistigen Stützen des Regimes gelten. Ihre eigenen Reden, Schriften und Handlungen aus dieser Zeit sind der Beleg. Sie haben sie niemals öffentlich widerrufen – auch nicht nach 1945. Sie haben niemals öffentlich erklärt, daß Sie zu anderen Erkenntnissen gekommen sind als denen, die Sie 1933-34 ausgesprochen und in Ihren Handlungen verwirklicht haben. Sie sind nach 1934 in Deutschland geblieben, obwohl Sie überall im Ausland eine Wirkungsstätte gefunden hätten. Sie haben keine einzige der Taten und Ideologien des Regimes öffentlich denunziert. Unter diesen Umständen sind Sie auch heute noch mit dem Nazi Regime identifiziert. Viele von uns haben lange auf ein Wort von Ihnen gewartet, ein Wort, das Sie klar und endgültig von dieser Identifizierung befreien würde, ein Wort, das Ihre wirkliche, heutige Einstellung zu dem, was geschehen ist, ausdrückt. Sie haben ein solches Wort nicht gesprochen – wenigstens ist es nie aus der Privatsphäre herausgekommen. Ich – und sehr viele andere – haben Sie als Philosophen verehrt und unendlich viel von Ihnen gelernt. Aber wir können die Trennung zwischen dem Philosophen und dem Menschen Heidegger nicht machen – sie widerspricht Ihrer eigenen Philosophie. Ein Philosoph kann sich im Politischen täuschen – dann wird er seinen Irrtum offen darlegen. Aber er kann sich nicht täuschen über ein Regime, das Millionen von Juden umgebracht hat – bloß weil sie Juden waren, das den Terror zum Normalzustand gemacht hat und alles, was je wirklich mit dem Begriff Geist und Freiheit und Wahrheit verbunden war in sein blutiges Gegenteil verkehrt hat. Ein Regime, das in allem und jedem die tödliche Karikatur jener abendländischen Tradition war, die Sie selbst so eindringlich dargelegt und verteidigt haben. Und wenn das Regime nicht die Karikatur, sondern die wirkliche

Erfüllung dieser Tradition war – auch dann gab es keine Täuschung, dann mußten Sie diese ganze Tradition anklagen und abschwören. [...]

Sollten Sie wirklich so in die Geistesgeschichte eingehen? Jeder Versuch, dieses kosmische Mißverständnis zu bekämpfen, scheitert an dem allgemeinen Widerstand, sich ernsthaft mit einem Nazi Ideologen zu beschäftigen. Der gemeine Menschenverstand (auch der Geistigen), der diesen Widerstand bekundet, weigert sich, in Ihnen einen Philosophen zu sehen, weil er Philosophie und Nazismus für unvereinbar hält. Mit dieser Überzeugung behält er recht. Noch einmal: Sie können die Identifizierung Ihrer Person und Ihres Werkes mit dem Nazismus (und damit die Auslöschung Ihrer Philosophie) nur dann bekämpfen (und wir können sie nur dann bekämpfen), wenn Sie ein öffentliches Bekenntnis Ihrer Wandlung und Verwandlung ablegen.

Ich werde diese Woche ein Paket an Sie abgehen lassen. Meine Freunde haben sich sehr dagegen gewehrt und mir vorgeworfen, daß ich einem Mann helfe, der sich mit einem Regime identifiziert hat, das Millionen meiner Glaubensgenossen in die Gaskammern geschickt hat (um Mißverständnisse auszuschließen, möchte ich bemerken, daß ich nicht nur als Jude, sondern auch aus politischen, sozialen und intellektuellen Gründen von Anfang an anti Nazi war, ich wäre es auch gewesen, wenn ich ein ›Vollariet‹ wäre). Gegen dieses Argument ist nichts zu sagen. Ich habe mich vor meinem eigenen Gewissen damit ausgededet, daß ich das Paket dem Manne schicke, bei dem ich von 1928 bis 1932 Philosophie gelernt habe. Ich bin mir bewußt, daß das eine schlechte Ausrede ist. Der Philosoph von 1933-34 kann nicht ein völlig anderer sein als der vor 1933, umsoweniger, als Sie Ihre begeisterte Verteidigung des Nazistaates und des Führers philosophisch begründet und ausgedrückt haben.«

Das letzte Argument kann man natürlich radikalisieren, wie das von verschiedener Seite aus dann gemacht worden ist, auch von Marcuse zu einem späteren Zeitpunkt: Das Sein zum Tode spricht dem Prinzip der Weltzerstörung um jeden Preis zu, dem Todeskult, den die Nazis verkörpert haben wie niemand sonst in der Geschichte zuvor und bisher. Damit würde Heideggers Philosophie ihre eigentliche Wahrheit und Erfüllung eben im Nationalsozialismus finden, womit Heideggers Kriegs-, Arier-, Rassen- und Führerverehrung nicht geistige Unfälle oder moralische Irrwege sind, sondern Konsequenzen aus einem folgerichtigen Plädoyer seiner Existenz-Ontologie in der Falllinie zwingender Erfüllung der eigenen philosophischen Programmatik.

Heidegger antwortet klar, bezogen auf die schwerwiegende Angelegenheit knapp und deutlich. Er macht klar, was sich ihm alles an Äußerungsmöglichkeiten verstellt hat. Da uns Heidegger nicht individuell verwerflich, sondern ein Exempel ist (das allerdings auf singulärem Niveau in eine Kulturgeschichte der exzessiven deutschen Todes- und Selbsteliminierungssehnsucht passt), sei

darauf hingewiesen, dass es wichtig ist, Heideggers Perspektive auf seine Antworten zu verstehen als eine Art philosophischen Selbstzwang.

[038] Zu sehen sind vier formal ähnliche Elfenbeinschnitzereien aus Ostafrika: Zwei Gesichtsmasken rahmen auf der linken Seite eine kniende Frauenstatuette ein und flankieren den Löffel auf der rechten Seite. Was wirkt wie eine wertende Darstellung durch Vergrößerung, ist doch der richtige Maßstab. So können in der *Afrikanischen Plastik* Objekte in ihrem richtigen Verhältnis zueinander beurteilt werden (zit. n. Einstein o.J., Tafel 42).



Heidegger antwortet Marcuse am 20. Januar 1948 aus Freiburg i. B.:

»Das Paket, das Sie in Ihrem Brief vom 28. August ankündigten, habe ich erhalten. Ich danke Ihnen dafür. Ich glaube, es ist in Ihrem Sinn und zur Beruhigung Ihrer Freunde, wenn ich den ganzen Inhalt an frühere Schüler verteilen ließ, die weder in der Partei waren, noch sonst irgendwelche Beziehungen zum Nationalsozialismus hatten. Auch in ihrem Namen danke ich Ihnen für die Hilfe. Wenn ich Ihrem Brief entnehme, daß es Ihnen ernst ist mit einer richtigen Beurteilung meiner Arbeit und meiner Person, so zeigt mir gerade Ihr Schreiben, wie schwer ein Gespräch mit Menschen ist, die seit 1933 nicht mehr in Deutschland waren und die den Beginn der nationalsozialistischen Bewegung von ihrem Ende aus beurteilen. Zu den Hauptpunkten Ihres Briefes möchte ich folgendes sagen. 1. Zu 1933: ich erwartete vom Nationalsozialismus eine geistige Erneuerung des ganzen Lebens, eine Aussöhnung sozialer Gegensätze und eine Rettung des abendländischen Daseins vor den Gefahren des Kommunismus. Diese Gedanken wurden ausgesprochen in meiner Rektoratsrede (haben Sie diese ganz gelesen?), in einem Vortrag über ›Das Wesen

der Wissenschaft« und in zwei Ansprachen an die Dozenten und Studenten der hiesigen Universität. Dazu kam noch ein Wahlaufuf von ca. 25/30 Zeilen, veröffentlicht in der hiesigen Studentenzeitung. Einige Sätze darin sehe ich heute als Entgleisung an. Das ist alles. 2. 1934 erkannte ich meinen politischen Irrtum, legte unter Protest gegenüber Staat u. Partei mein Rektorat nieder. Daß man n. 1. propagandistisch im In- u. Ausland ausnutzte, n. 2. aber ebenso propagandistisch verschwie, kam mir nicht zur Kenntnis u. kann mir nicht zur Last gelegt werden.

3. Sie haben völlig recht, daß ein öffentliches, allen verständliches Gegenbekenntnis von mir fehlt; es hätte mich ans Messer geliefert und die Familie mit. Jaspers sagte dazu: Daß wir leben, ist unsere Schuld.

4. Ich habe in meinen Vorlesungen und Übungen von 1934/44 einen so eindeutigen Standpunkt eingenommen, daß von denen, die meine Schüler waren, keiner der Naziideologie verfiel. Meine Arbeiten aus dieser Zeit werden, wenn sie einmal erscheinen, dafür zeugen.

5. Ein Bekenntnis nach 1945 war mir unmöglich, weil die Nazianhänger in der widerlichsten Weise ihren Gesinnungswechsel bekundeten, ich aber mit ihnen nichts gemein hatte.

6. Zu den schweren berechtigten Vorwürfen, die Sie aussprechen ›über ein Regime, das Millionen von Juden umgebracht hat, das den Terror zum Normalzustand gemacht hat und alles, was ja wirklich mit dem Begriff Geist und Freiheit u. Wahrheit verbunden war, in sein Gegenteil verkehrt hat‹, kann ich nur hinzufügen, daß statt ›Juden‹ ›Ostdeutsche‹ zu stehen hat und dann genauso gilt für einen der Alliierten, mit dem Unterschied, daß alles, was seit 1945 geschieht, der Weltöffentlichkeit bekannt ist, während der blutige Terror der Nazis vor dem deutschen Volk tatsächlich geheimgehalten worden ist.

Zum Schluss möchte ich Sie bitten, zu bedenken, dass auch heute eine falsche Propaganda besteht, z.B. dass Gerüchte herumgetragen werden, die der Wahrheit widersprechen. Es sind mir geradezu unsinnige Verleumdungen über mich und meine Arbeit bekannt geworden.

Ich danke Ihnen für die offene Äusserung Ihrer Bedenken gegen mich; ich kann nur hoffen, dass Sie einmal in meinen Schriften den Philosophen wiederfinden, bei dem Sie gelernt und gearbeitet haben. Mit bestem Gruss, M. Heidegger.«

Allerdings – und das war auch ein (wenigstens erwarteter) Nutzen dieser möglicherweise sowohl zu knappen wie (wegen der vorgenommenen Thematik) zu ausführlichen Erwähnung der Problemkonstellation, die nur als kleiner Exkurs behandelt worden ist – muss herausgestellt werden, dass ›Expressionismus‹ nicht ›an sich selbst‹ wegen seiner Suche nach dem Archaischen, dem Primitiven (vgl. HERMAND 1987), den Masken über die Tatsache einer umkehrenden Diffamierung als ›entartete Künstler‹ moralisch eingewaschen und pauschal als integer gelten sollte. Vielmehr betrieben viele expressionistische Künstler eine ›Entartung‹ oder Dekontextualisierung des Ursprungs der rituellen Objekte, die sie

aus der Herkunftskultur herausreißen und ästhetisch isolieren, zum Abstrakten steigern, bis eben sprechende ›Kunst‹ daraus wird.

Zudem sei angemerkt, dass die oben erfolgte, wertende Schilderung einzelner Namen und Charaktere jeden Anklang an Revanchismus oder gar durchscheinende Selbstgerechtigkeit eines Nachgeborenen, also unschuldig schuldlos Verschonten in dieser Sache, vermeiden will. Wie man gehandelt hätte, weiß man nicht und sollte tunlichst jede projektive Behauptung vermeiden, die ja nur noble Wünsche wiedergibt, bestenfalls. Aber die Exponenten der Kultur sind nun eben in Kontexten thematisiert worden, die schlicht illegitim und zudem verlogen sind. Nicht die Introspektion, das Überleben, sondern die bekennende Konzeptualisierung von Haltung, Stil und Handlung ist, was exemplarisch und nicht als wiederum Individuen diffamierende Nennung erfolgen soll.

Literaturnachweis

- RUDOLF AUGSTEIN und GEORG WOLFF im Gespräch mit MARTIN HEIDEGGER:
›Nur noch ein Gott kann uns retten. Der Philosoph Martin Heidegger über sich und sein Denken‹. In: *Der Spiegel* Nr. 23/1976, 31. Mai 1976
(nachgedruckt in *Der Spiegel* 1947 bis 1997, Hamburg 1997, S. 280 - 287)
- AUGSTEIN, RUDOLF: »Aber bitte nicht philosophieren!«. Über das Buch
›Heidegger und der Nationalsozialismus‹ von Victor Farias. In: *Der Spiegel*,
Nr. 48/1987, Hamburg 1987, S. 212ff.
- BLOCH, ERNST: *Geist der Utopie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1923 (Neuaufgabe
1964)
- BRENNER, HILDEGARD: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek b.
Hamburg [Rowohlt] 1963
- HERMAND, JOST: Gewollte Primitivität. Schwarze in expressionistischer
Kunst und Literatur. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und
Kulturwissenschaften*. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für
Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., Heft 2/87, Jahrgang 15, Marburg
[Jonas] 1987
- JESI, FURIO: *Kultur von rechts*. Frankfurt/M., Basel [Stroemfeld/Roter Stern] 1983
- MARCUSE, HERBERT: *Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*.
Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1932
- SCHWAN, ALEXANDER: *Politische Philosophie im Denken Heideggers*. Opladen, Köln
[Westdeutscher Verlag] 1966
- SILVA, UMBERTO: *Kunst und Ideologie des Faschismus*. Frankfurt/M. [Fischer] 1975

WILLETT, JOHN: *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933*. München [Rogner und Bernhard] 1983. <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/40spubs/47MarcuseHeidegger.htm> [13. September 2012]

Bildnachweis

EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o.J.

KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986

Die Aktion, Jahrgang 1918, hrsg. v. Franz Pfemfert. Berlin [Verlag Die Aktion]

SCHNECKENBURGER, MANFRED: Masken der Stammeskunst, ›Masken‹ der Moderne. In: WICHMANN, SIEGFRIED (Hrsg.): *Weltkulturen und moderne Kunst*. München [Verlag Bruckmann] 1972, S. 495 - 512, Zitat S. 496

16. Moment

Carl Einstein und sein Pionierwerk *Negerplastik*

Die hier als besonders aussagekräftiges Exempel dienende Wuppertaler Ausstellung ›Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias‹ vom Sommer 2012 bezieht sich ausdrücklich auf Carl Einstein und seine Auffassung von der unbedingten Formkraft der Werke jenseits ihres Ursprungs, weshalb sie auch immer dem lebendigen Vollzug, nicht der historischen Betrachtung zu- und angehören (vgl. CRAGG/DIERKING 2012). Es wirken die Formleistungen direkt. Es gibt keine ethnologischen oder religionswissenschaftlichen Erklärungen, keine mythologischen oder historischen Informationen, ja selbst das unmittelbar zu den Werken zu Sagende beschränkt sich auf technische und geografische Hinweise. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wünschte man sich und verschrieb sich ganz einer Erneuerungskraft ästhetisch erschlossener fremder Formen, die unmittelbar, direkt wirken sollten – gewiss kein unriskantes Unterfangen. In der Tradition Carl Einsteins werden also neue Formen so betrachtet, *als ob* sie Kunst wären. Dieses ›Als-ob‹ konstituiert den neuen post-archaischen Gegenstands begriff der formalen Ästhetik neuer Kunst.

Einsteins Auseinandersetzung mit der ›Negerplastik‹, heute würde man sagen: mit Kunst und Artefakten Schwarzafrikas, steht im Kontext eines reich verzweigten, viele Sparten umfassenden Werkes, das den Autor als experimentellen Literaten zeigt (*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* 1906/9, André Gide gewidmet; vgl. z.B. EINSTEIN 1974), als Kooperationspartner von französischen Intellektuellen, u. a. Michel Leiris, Georges Bataille und weiteren bei der Edition der wichtigen Zeitschrift *Documents* (1929/30; vgl. BATAILLE et al. 1991), als allgemeinen Kunsthistoriker, ersten Autor einer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in der enzyklopädischen Reihe der *Propyläen Kunstgeschichte* (vgl. EINSTEIN 1926). Zudem ist Einstein als Poet, Kritiker und Essayist bestens ausgewiesen. In Gestalt des Letzteren begleitet er aktiv und engagiert die Auseinandersetzung um die Suche nach den primären Quellen der Kreativität, aber auch diejenige um eine Politisierung

und Kritik der bürgerlichen Kultur, die dann in der Abhandlung *Fabrikation der Fiktionen* zusammengefasst werden wird (vgl. EINSTEIN 1973).

Einstein rezensierte regelmäßig literarische und politische Publikationen, Kunstaussstellungen, dichtete ›Negerlieder‹ nach, war ein erstrangiger Frankreichkenner. Trotz Re-Editionen und einer anspruchsvollen, sorgfältigen und aufwendigen Ausgabe der Werke in vier Bänden, der sogenannten ›Berliner Ausgabe‹ in den 1990er-Jahren, und trotz der Tatsache, dass die Novelle *Bebuquin* prominent in die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen ist, blieb Einstein nach seinem Tode bis heute relativ unbekannt. Eine Renaissance und Korrektur an solchem konnte bislang trotz aller Anstrengungen nicht erreicht werden. Die Werke Einsteins bleiben allgemeines Bibliotheksgut, adressiert an eine unbekannte Zukunft. Umso bemerkenswerter ist deshalb, dass eine Ausstellung wie die im Sommer 2012 in Wuppertal gezeigten ›Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias‹ sich sowohl für die Erarbeitung des kuratorischen Konzeptes wie für die Ästhetik der Präsentation dezidiert auf Carl Einstein bezieht. Natürlich sind auch hier ausgewiesene Kenner am Werk, aber die Ausstellung richtet sich doch an ein größeres Publikum und markiert deshalb auch einen Schritt mit Einstein in dessen Richtung.

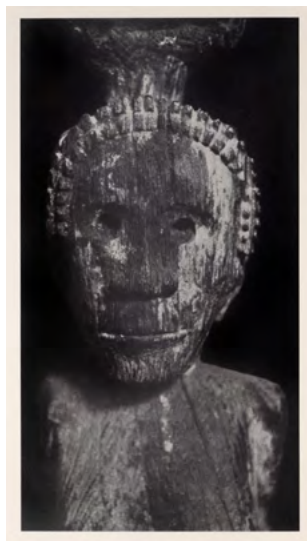
1915 publizierte Carl Einstein, in einiger Zuversicht und mit bemerkenswertem Schwung sein Buch *Negerplastik*, eine Novität damals mit einem Text von etwa 30 Seiten und zahlreichen ganzseitigen Abbildungen in Schwarz-Weiß, über 100 an der Zahl, die, wie er später traurig anmerkt, überhaupt nur dasjenige gewesen seien, was ein wenig Interesse an seinem so ernst gemeinten Buch erregt habe, wohingegen seine Analyse schlicht niemanden, erst recht nicht eine über weite Strecken bornierte Fachwelt zu interessieren vermochte (vgl. EINSTEIN 1915).

Die Herausgeber des ersten Bandes der Werke Einsteins, Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, eröffnen die Werkausgabe im Band I mit einem Resümee dieser Selbstbetrachtung und des Kontextes der Arbeiten von Einstein in den Jahren von 1907 bis 1918 wie folgt: »›Die Negerplastik‹, so schreibt Carl Einstein 1923 in einem Brief an seine damalige Geliebte und zeitweilige Lebensgefährtin Tony Simon-Wolfskehl, »hätte ohne die Bildchen keine Sau gelesen und kapiert haben sie nur ein paar Leute in Frankreich« (vgl. EINSTEIN 1973). Die Verachtung, die aus der Passage spricht, gilt Berliner Kollegen und Freunden gleichermaßen. Der Autor der *Negerplastik* mag mit der bösen Bemerkung übertreiben – immerhin hatten zum Beispiel so unterschiedliche Schriftsteller wie Hermann Hesse und Hanns Johst das Werk bereits im Erscheinungsjahr 1915 besprochen. Seine Invektive zeigt allerdings eine tiefe Betroffenheit über die Ignoranz der wissenschaftlichen Fachwelt gegenüber dieser unterdessen durchaus als bahnbrechend

anerkannten Studie. Einstein ist mit seiner Betrachtung über afrikanische Kunst ganz offensichtlich der Zeit weit voraus.



[039] Ein undatiertes Schnitzwerk mit deutlichen Spuren der Verwitterung aus Carl Einsteins Werk *Negerplastik* (zit. n. Einstein 1992, Tafel 7). Auf dem Postament sind zwei Figuren abgebildet, links männlich, rechts weiblich konnotiert. Die Funktion im Ursprungskontext bleibt unklar.



[040] Diese Abbildung aus Carl Einsteins Werk *Negerplastik* ist ein Detail der rechten, weiblichen Figur vom vorherigen Bild (zit. n. Einstein 1992, Tafel 8). Das Augenmerk wird auf die ausdrucksvolle Gestaltung des Gesichts und des Vorderhauptes gelenkt. Hier vermutet man eine der kunstvollen Flechtfisuren, wie sie in Afrika lange Tradition haben.

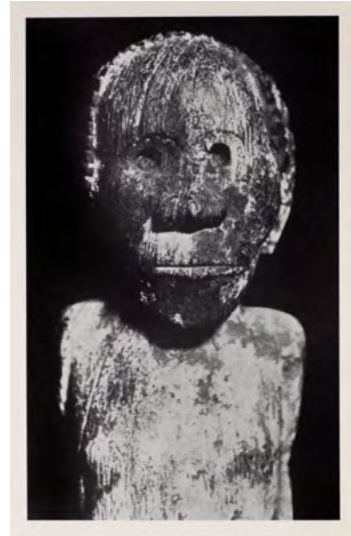
Referenz erweist man Einstein in der Kunstgeschichte erst viel später. Die Franzosen scheinen da aufgeschlossener. Es sind allerdings auch dort nur einige wenige und bekannte im Umfeld des Kubismus, die Einstein zustimmend zur Kenntnis nehmen und aufmuntern, den eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Als Einstein der *Negerplastik* 1921 die *Afrikanische Plastik* folgen lässt (vgl. EINSTEIN 1921), schreibt Daniel-Henry Kahnweiler, dem Einstein sowohl diese neue wie die frühe Edition nach Paris gesandt hatte: »Hier ist ein Buch, endlich, das wir brauchten. Der Anfang der ersten, wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Gebiets. Ich schätze Ihr erstes Negerbuch sehr hoch: aber ich fand, dass es sich besser anders genannt hätte, denn es war eine wunderbare Abhandlung über Skulptur überhaupt.« Wann immer Einstein sich theoretisch oder philosophisch zu Wort meldet, sind die vermeintlich Berufeneren, die akademisch legitimierten Gelehrten, zumeist überfordert und schweigen. Das literarische Werk trifft dagegen zumeist auf positivere Resonanz besonders bei den Zeitgenossen, die

sich der Moderne verschrieben haben. Sie feiern den Roman *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* als Meilenstein und, mit einem Franz Blei zugeschriebenen Ausdruck, den Autor als »kometarische Angelegenheit«. Einstein sieht sein literarisches Debut unspektakulärer und schildert es eher selbstironisch, doch auch mit unterschwelligem Stolz: »Damals schrieb ich Bebuquin: Blei druckte das in den Opalen, und damit war man zwanzig und in der Literatur« (Haarmann und Siebenhaar in EINSTEIN 1994: 7).

Carl Einsteins Buch *Negerplastik* war zu diesem Thema die erste Monografie eines westeuropäischen Kunsthistorikers in einem ernsthaften, um fachliche Debattenfortschritte bemühten Sinne überhaupt.



[041] Eine weitere Detailabbildung in Carl Einsteins Werk *Negerplastik* folgt direkt danach (zit. n. Einstein 1992, Tafel 9). Von der Seite wird deutlich, dass auch der Hinterkopf der weiblichen Figur mit erhabenen Elementen gearbeitet wurde. Der Aufbau jedoch wird nicht weiter in Szene gesetzt; unklar bleibt also, ob er z.B. eine Krone oder einen Wasserkrug zeigt, von seiner Trägerin sicher transportiert.



[042] In der dritten der vier Detailabbildungen wird die Büste der linken, männlichen Figur gezeigt (zit. n. Einstein 1992, Tafel 10). Diese Inszenierung erlaubt einen direkten Vergleich – vor allem unterscheiden sich die Gestaltungen des Vorderkopfes voneinander.

Im einleitenden, der Methode gewidmeten Kapitel des Buches von 1915 merkt Einstein Folgendes an:

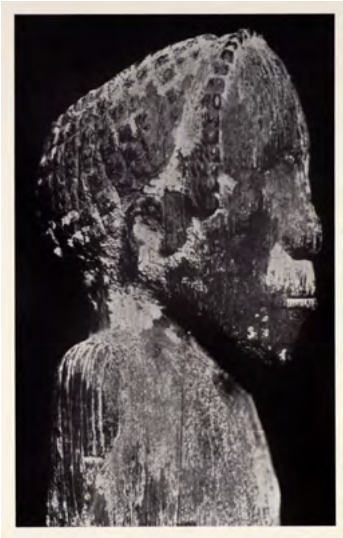
»Man hoffte im Neger so etwas von Beginn zu fassen, einen Zustand, der aus dem Anfangen nie herausgelange. Nicht zum wenigsten beruhen viele Meinungen über den afrikanischen Menschen auf solchen Vorurteilen, die zugunsten einer bequemen Theorie hergerichtet wurden. Der Europäer beansprucht in seinen Urteilen über die Neger eine

Voraussetzung, nämlich die einer unbedingten, geradezu phantastischen Überlegenheit. De facto entspricht unsere Nichtachtung des Negers lediglich einem Nichtwissen über ihn, das ihn nur zu Unrecht belastet. Vielleicht ergibt sich aus den Bildtafeln folgendes: der Neger ist kein nicht entwickelter Mensch; es ging eine bedeutsame afrikanische Kultur zu Grunde; der heutige Neger entspricht einem möglichen ›antiken‹, vielleicht wie der Fellache dem alten Ägypter. Einige Probleme der neueren Kunst veranlaßten ein weniger leichtfertiges Eindringen in die Kunst afrikanischer Völker; wie immer verursachte auch hier ein aktuelles Kunstgeschehen, daß man eine entsprechende Geschichte bilde: in ihrer Mitte erhob sich die Kunst der afrikanischen Völker. Was vorher sinnlos erschien, gewann in den jüngsten Bestrebungen des bildenden Künstlers Bedeutung; man erriet, daß kaum irgendwo bestimmte Raumprobleme und eine besondere Weise des Kunstschaffens in dieser Reinheit gebildet waren, wie bei den Negern. Es ergab sich; das bisher gefällte Urteil über den Neger und seine Kunst bezeichnete eher den Richtenden als das Objekt. Der neuen Beziehung entsprach alsbald eine neue Leidenschaft; man sammelte Negerkunst als Kunst [...]« (EINSTEIN 2001: 65).

Afrika musste bis zu Carl Einstein als ein kunstfreier Kontinent gelten, mit einer vollkommen blanken, weißen Kartografie, was das Eintragen kunstgeschichtlich wertvoller Daten, Ereignisse, Objekte, Orte anbetrifft. Und dies trotz der zahlreichen Reisen und ihrer Zeugnisse und Beschreibungen. Eines der ersten wirklich interessanten Dokumente stammt von dem versprengten Basler Patriziersohn Johann Ludwig Burckhardt, aus dessen Familienbesitz das heutige Kirschgartenmuseum als Teil der historischen Sammlung der Stadt Basel hervorging. Burckhardt bezeichnete sich als Forschungsreisenden und bewegte sich mit dem Namen ›Scheik Ibrahim‹ durch Afrika, war zu Lebzeiten bekannt wie berühmte, hochneurotisch und starb in Kairo am 15. Oktober 1817 an der Pest (s. BURCKHARDT 1956). Und dies trotz des Handels, eines allgegenwärtigen, alles deformierenden Sklavenhandels, aber auch trotz der stetigen Entfaltung einer allgemeinen Kulturgeschichte des Kontinentes, die sich unter spezifischen Aspekten den Ritualen und ihren liturgischen Objekten annäherte, aber eben niemals unter Vorgaben einer ›Kunst‹, für die universale ästhetische Gleichwertigkeit oder Gleichförmigkeit vorauszusetzen wäre.

Diese in ihrer Behauptung blinde und überaus diffamatorische Terra incognita war gewiss auch eine Folge des rassistischen Geschichtsphilosophen Hegel und seiner Theorie (zum Rassismus im deutschen Idealismus in treffenden Zitaten: HENSCHIED 1988). Hegels Selbstbetrachtung des ›absoluten Geistes‹ ist in der Tat eine genuin rassistische, eurozentrische, kolonialistische Geschichtsphilosophie. Sie dekretiert signifikanterweise eine normative Lehre, die den relativen, auf der Stufenleiter jeweils wachsenden Wert und damit die diagnostizierte ›Geschichts-

mächtigkeit« der Völker mit der im Kunst-Museum dokumentierten Filiation/ Abfolge von partiellen, wiederum relativierten Kulturen und Zeitgeistern in eine kausale, unauflösliche Verbindung brachte. Deren historische Relativität begann laut Hegel erst in Europa wirklich interessant oder »wahr« zu werden. Denn die geschichtliche Verkettung entfaltete die reaktiven Gestalten je bezeichnender Zeitgeister stetig unter der ewigen Sonne des absoluten Schönheitsanspruchs der griechischen Antike, um diese in noch strahlenderem Licht erscheinen zu lassen. Als unerreichbare, je singuläre, aber mit angeblich allgemeiner philosophischer Evidenz verkörperte Idealität. Trotz interessanter Bemerkungen Hegels in seiner »Ästhetik« zur zeitgenössischen Subjektivität des romantischen Kunstprinzips war und blieb doch die »organische Totalität« des Altgriechischen das klassische, versöhnende Maß aller Dinge.



[043] Die letzten Details, die wir von diesem Schnitzwerk zu sehen bekommen, zeigt wiederum eine seitliche Aufnahme mit sichtbarem Ohr (zit. n. Einstein 1992, Tafel 11). Durch die Präsentation vor schwarzem Hintergrund – ungewöhnlich in dieser Publikation – und den Verzicht z.B. auf das detaillierte Zeigen der Hände bekommen die Fotos den Charakter von Porträtstudien.

Das Ideal der Kunst war also erreicht, ein historisches Datum, und musste nur wiederentdeckt und angemessen wieder eingesetzt werden, was bekanntlich schon die Auffassung Winckelmanns war (vgl. WINCKELMANN 1969). Weiter zu nennen wäre Aloys Hirt, wie Winckelmann ein Autodidakt aus Passion, nach Berlin eingewanderter Sohn einfacher Leute aus Schwaben, selbstgeformter Kulturimpresario, Propagandist, Antikenhändler, begabter, überzeugungsstarker Redner, Berater der Einführung der Museen und Museologie in Berlin, die vor allem die angemessene Integration der Formen der griechischen Meisterwerke sich vornahm (vgl. wyss 1983). Dafür wollte er ein Museum, dessen Konzeption

und Bau durch Schinkel er als Kulturimpresario erfolgreich betrieb: Enfilade der Räume außen herum für die relativistische Abfolge der Zeitgeister, Rotunde in der Mitte für die überwölbende Darbringung der ewigen, überzeitlichen ästhetischen Werke der griechischen Antike als Maß aller Dinge – umfassend sprachgewordene ästhetische Vollendung der Geschichte aus eurozentrischer Sicht.

Aus den zeitgeistbezogenen Räumen der äußeren Enfilade kann man immer wieder eintreten in die Rotunde, die ein Pantheon des Absoluten suggeriert, bestaunend die ewige, unüberbietbare Schönheit der griechischen Skulptur. Und auch hier schon, man erinnert sich der Gestalt, Form und vor allem des Zwecks des antiken römischen Pantheons, gibt die Musealisierung eine ›Metamorphose‹ oder besser noch: profanierende Säkularisierung der Götter wieder. Die Sammlung der Götterstatuen im Allheiligtum der Rotunde des ›Pantheon‹ (griechisch: Allgottheit) weicht der Sammlung der ästhetischen Formbetrachtung. Karl Friedrich Schinkels Berliner Museumskuppel schreibt seit 1825 Geschichte, ebenso wie die lateinisch nicht korrekte Widmungsinschrift am Bau, die der Laie Hirt erfand, den man belächelte und bewunderte zugleich. Man sieht, wie sich im Berlin der 1820er-Jahre ein eigentliches museologisch-ästhetisches Dispositiv ausformte, das als Gründungsakt zu verstehen ist und erklärt, weshalb hier keine schon geformten Berufsleute, sondern leidenschaftliche Autodidakten die Konzepte erfanden, formulierten und sich an Umsetzungen versuchten.

Winckelmann fand in Deutschland dafür keinen Platz, wollte ihn wohl auch nicht finden, sondern emigrierte nach Rom. Salopp gesagt: Er ging zur Antike hin, die evidenterweise im Zeitalter von Klassizismus und Romantik in Italien lag und entsprechend ›nahe war‹. Und wieder salopp gesagt: Die Berliner Szene der 1820er-Jahre ließ Griechenland und die genuine Form der Antike und der absoluten Meisterwerke der Kunst nach Berlin kommen, und sei es als Gips-Nachbildungen, die ja, wie man damals argumentierte, für den Vorrang der Form ästhetisch ausreichten. Zumal Napoleon ohnehin schon alles zusammenstehlen ließ für den Louvre, was es auf der Welt und, nach seinen Kriegszügen über den Rhein, auch in Deutschland gab. Man sieht, der formalistische Universalästhetizismus von Carl Einstein hat Vorläufer. Es ist zwar spekulativ, wohl aber keine Übertreibung, zu sagen, dass die französischen (und dann auch englischen) Beutezüge eine Dekontextualisierung betrieben haben, der Theoretiker erst reaktiv eine Suprematie, Vorherrschaft ästhetischer Form- und Erlebnismöglichkeiten abgewinnen konnten, wie eben beispielhaft durch Carl Einstein.

Die Tatsache, dass in dem Buch *Negerplastik* 1915 über 100 ›schwarzafrikanische‹ Skulpturen in ganzseitigen schwarz-weiß-Fotografien abgebildet worden sind,

hat natürlich, was später, bewusster eingesetzt beim *Univers des formes* von André Malraux, als grafische Montagestrategie zu beschreiben sein wird, zur Steigerung des ästhetisch für verbindlich gehaltenen Formaspekts entscheidend beigetragen.



[044] Zwei Figurinen aus Carl Einsteins Werk *Negerplastik* (zit. n. Einstein 1992, Tafel 21). Unklar bleibt, ob es sich um ein- und dieselbe, zwei separate oder zwei zusammengehörige Plastiken handelt. Wie alle Abbildungen wird auch diese durch Carl Einstein nicht weiter kommentiert.

Es arbeitet die fotografische Abbildung, die natürlich gegenüber Skulpturen äußerst ungenügend ist, da sie ein ›Rundum‹, also spatio-chronisches Kontinuum stillstellt und ein organisch entwickeltes Ganzes auf überbewertete Frontalan-sicht reduziert, einer spezifischen Abstraktion zu. Genau diese Abstraktion als einstimmendes Gewährwerden der Ästhetik der Formen ist es dann auch, was man gegenüber den Werken selbst als abstraktiv fortschrittliche Wahrnehmung zeitgenössisch hervorbringen sollte. Wobei im Genuss dieser neuen Wahrnehmung immer entscheidend ist, dass man sich der Abstraktionsleistung bewusst ist und diese auch formal als Organisation der Wahrnehmung präsent hält im Akt eines damit wirklich neuen, medial geschärften, thematisch ausgeweiteten und formal zugespitzten Betrachtungsvorgangs.

Dass Einstein von den Kontexten der Ritualobjekte absieht und diese als formalästhetisch reizvolle Kunstgegenstände erscheinen lässt, kann man zunächst nach- und mitvollziehen, geht es ihm doch um die Arbeit am Wahrnehmungsakt als solchem. Die Objekte sollen lebendig betrachtet, nicht zu Dokumenten erklärender Gelehrsamkeit gemacht werden, die umstandslos an sie herangetragen wird, bevor sie überhaupt erlebt werden. Man muss also Formen universalästhetisch *erleben*, wohingegen historische Zeugen natürlich immer in Bezug auf Archive und Referenzen

diskursiv *studiert* werden können. Einstein, selbst Künstler und geprägt von den damaligen Aufbruchsbewegungen der Künste in Literatur und Malerei – namentlich Fauvismus, Expressionismus, Kubismus –, macht hier einen entscheidenden Unterschied zwischen Ethnologie als Disziplin der historischen Dokumentierung/Diskursivierung und Kunst als Wahrnehmung erlebter Formwirkungen.



[045] Dieses Schnitzwerk füllt eine Tafel in Carl Einsteins Werk *Negerplastik* aus (zit. n. Einstein 1992, Tafel 21). Die Nahaufnahme lässt im Unklaren, ob dieses Schnitzwerk Teil eines größeren Werks ist. Die harte Beleuchtung lässt die Bearbeitung der Oberfläche erahnen. So tritt die Verzierung der Schulter- und Brustpartie, die Skarifizierungen ähnelt, genauer hervor.

Und eben letztere ist offenkundig als ästhetisch isolierte nur anhand von Kunstwerken, nicht anhand von rituellen Akteuren oder magischen Objekten in ihrer zeremoniellen Verflochtenheit möglich. Folgende Passage zeugt von der gewichtigen Auseinandersetzung mit diesem Problem:

»Das Beschreiben der Skulpturen als formale Gebilde leistet jedoch erheblich mehr als ein Gegenständliches; die gegenständliche Aufzählung überschreitet das gegebene Gebilde, indem dies nicht als Gebilde, sondern als Führer zu irgendeiner Praxis, die nicht in seiner Ebene liegt, gebraucht wird. Die Analyse der Formen hingegen verbleibt in dem unmittelbaren Gegebenen; denn nur irgendwelche Formen sind vorauszusetzen; jedoch dienen diese eher einem Erfassen als einzelne Dinge, da sie als Formen zugleich über Sehweisen und Gesetze der Anschauung aussagen, also gerade zu einer Erkenntnis hinzwingen, die in der Sphäre des Gegebenen verharrt. Wird eine formale Analyse möglich, die sich auf bestimmte eigentümliche Einheiten des Raumschaffens und Schauens bezieht und sie umkreist, so ist implizit erwiesen, daß die gegebenen Gebilde Kunst sind. Vielleicht mag man einwenden, eine Neigung zum Generalisieren und ein vorgesetzter Wille diktieren insgeheim einen solchen Schluß. Dies ist falsch; denn die Einzelform umschließt die

gültigen Elemente der Anschauung, ja sie stellt sie dar, da diese nur als Form vorgestellt werden können. Der Einzelfall hingegen berührt das Eigentümliche des Begriffes nicht, vielmehr verhalten sich beide dualistisch zueinander. Gerade die wesentliche Übereinstimmung der allgemeinen Anschauung und der Realisierung machen eben das Kunstwerk aus. Weiter bedenke man: das Kunstschaffen ist ebenso ›willkürlich‹ wie die notwendige Neigung, die einzelnen Formen der Anschauung zu Gesetzen zu verknüpfen; denn in beiden Fällen wurde ein Organisieren angestrebt und erreicht« (EINSTEIN 2001: 68f.).



[046] Diese Rückansicht aus Carl Einsteins Werk *Negerplastik* (zit. n. Einstein 1992, Tafel 26) zeigt den genauen Umgang mit Einkerbungen und Vorwölbungen. Dargestellt ist eine menschliche Figur, die eine Last auf dem Kopf hält.

Dennoch taucht immer wieder der andere, ursprüngliche Bezug auf, nämlich die uns verlorene, nun auf dem Weg der Künste zurückzugewinnende numinose Einbindung der ästhetisch isolierten Objekte. Die Wahrnehmung müsse sich wieder aufschwingen zur Sphäre des Numinosen und Symbolischen. Einstein geht es also, entgegen den Bestrebungen unserer gegenwärtigen Sprachpolizei unter dem Anspruch einer formstarken eigenständigen ›Negerplastik‹, immer wieder gerade um die Rehabilitierung der nicht wahrgenommenen oder rassistisch deformierten ›schwarzafrikanischen‹ Kunst und Kundigkeit der Artefakte mitsamt ihrer ästhetisch neu zu schaffenden, da für uns im Ursprung verlorenen oder unzugänglichen rituellen Einbindung.

Das konstitutiv Zeremonielle bleibt also in letzter Instanz – mit fataler Wirkung – bewusst ausgeklammert aus dem formalistisch ausgerichteten, universalen Abstraktionskonzept. Einstein konzentriert seine Argumentation auf Folgendes:

»Während das europäische Kunstwerk der gefühlsmäßigen, sogar formalen Deutung unterliegt, insofern der Beschauer zur aktiven optischen Funktion aufgerufen wird, ist das Negerkunstwerk aus mehr als formalen Gründen, nämlich auch religiösen, eindeutig bestimmt. Es bedeutet nichts, es symbolisiert nicht; es ist der Gott, der seine abgeschlossen mythische Realität bewahrt, worein er den Adoranten einbezieht und auch ihn zu einem Mythischen verwandelt und seine menschliche Existenz aufhebt. Formale und religiöse Geschlossenheit entsprechen sich; ebenso formaler und religiöser Realismus. Das europäische Kunstwerk wurde geradezu die Metapher der Wirkung, die den Beschauer zu lässiger Freiheit herausfordert. Das religiöse Negerkunstwerk ist kategorisch und besitzt ein prägnantes Sein, das jede Einschränkung ausschließt« (EINSTEIN 2001: 77).

Man würde wohl heute ein Wort wie ›Negerkunstwerk‹ nicht benutzen, nicht nur wegen des erwähnten, fälschlicherweise negativ gedeuteten Wortes ›Neger‹, sondern, mehr noch, wegen des etwas Verdinglichtes unterstellenden Zusammensatzes zu einem Substantiv.



[047] Wieder zeigt Carl Einsteins Werk *Negerplastik* zwei Aufnahmen einer Plastik nebeneinander (zit. n. Einstein 1992, Tafel 53). Dem heutigen Betrachter ermöglicht diese Präsentation verschiedene Arten des Zugangs zum Objekt.

Problematischer noch erscheint, als Einziges in der zitierten Passage, der Singular, die Akzentuierung ›des‹ Negerkunstwerks, was offensichtlich eine spezifische Existenz, etwas ontologisch Allgemeines, unterstellen soll. Eben das ist, in Betracht der Diversität und Vielfalt, falsch, trifft keine afrikanische Realität, sondern gibt die westeuropäische Geschichtsphilosophie der immer ein Ganzes oder ›Organisches‹ inkorporierenden Zeitgeist-Folge wieder. Dass aber diese afrikanische Kunst nichts bedeute, heißt eben, dass sie nicht Bezug ist, sondern *ist*. Die Skulptur oder

Maske *ist* die Gottheit, die sie eben nicht bedeutet, sondern verkörpert. Das Totem ist keine Repräsentation, sondern macht magisch wundertätig das dargestellte Wesen zum anwesenden, handelnden Wesen. Auch das ist schon semiotisch oder europäisch geredet und trifft die Sache von innen her nicht. Es fehlt nämlich im Inneren der afrikanischen Kunst gänzlich die Auffassung von einer ›Darstellung‹ als einer ›zweistelligen‹ Relation im Bezug eines differenzierten Bezeichneten von einem nicht nur dadurch, sondern darin stets unterschieden Bezeichnenden. Diese fallen in der Maske, Skulptur, im Totem zusammen. Das bestimmt Carl Einstein, nicht nur in der zitierten Passage, präzise und richtig. So stehen sich europäische Lässigkeit in variabler, metaphorisch offener, wandelbarer, man würde eben sagen: ästhetischer Bezugnahme auf ein Kunstwerk dem religiösen Werk vom afrikanischen Typus entgegen, das Einschränkung und Variabilität ausschließt und, ästhetiktheoretisch, stets eine eindeutig gerichtete ganzheitliche Zuwendung autoritativ fordert und ohne Relativierung heischt.



[048] Gestaltung in Textil wie hier kann dem reinen Nutzgebrauch dienen oder den Status eines Kunstwerkes haben. Die Aufnahme von 1995 zeigt Applikationen von Alphonse Yemadje und erschien 2002 in einer Textsammlung über Kunst aus Afrika (zit. n. Fall/Pivin 2002: 65).

Das Genuine der afrikanischen Kunst, mit unseren Begriffen und in gebotener Wiederholung, ist, dass sie nicht repräsentiert, sondern inkorporiert. Die Werke bezeichnen nichts, sie stehen für nichts, sie sind, wofür sie stehen. Kein Zweifel, dass ethnologische Zeugnisse genau wiedergeben, dass die Menschen, die eine solche Lebensform tragen, natürlich zwischen dem energetischen Fluss des Numinosen und den Artefakten unterscheiden können. Aber der Priester verzaubert

die Artefakte und weihet sie zu den Gottheiten, sodass die Masken und Skulpturen eben Teil des göttlichen energetischen Flusses werden. Man unterscheidet Artefakt und das Göttliche, um es dann wieder als Identität zur Erscheinung zu bringen, ihm zu huldigen, es zu akzeptieren. Dann aber erscheint in der artifiziell gefertigten Erscheinung, im Modell, dem stellvertretenden Konzept das Göttliche in ungeminderter, gleichsam nicht mediatisierter Weise. Die rituell religiöse Weihung oder Definierung macht, dass solche Werke buchstäblich heilig sind. Sie spielen in der Sozietät eine bestimmte Rolle, weil sie gar kein Rollenträger im Sinne eines arbiträren Theaters sind, das durch die Gesellschaft beliebig modelliert werden könnte. Deshalb sind sie durch und als Tabus geschätzt, deshalb bedeutet Verletzung der Tabus Vernichtung der Werte. Und deshalb darf solche Übertretung wiederum nur zeremoniell autorisiert stattfinden. Just dieses mochten und konnten christliche Kolonisatoren nicht bemerken, nicht wahrhaben, erst recht nicht respektieren.

Afrika kann hier also, neben Lateinamerika, aber in bis heute drastischer anhaltendem Sinne, als der ›verletzte Kontinent‹ gelten. Christliche Eroberungspolitik war immer schon Unterwerfungs-, Beraubungs-, Vernichtungs- und auch Auslöschungspolitik, wenn es anders nicht ging. Man erinnere sich nur der Praktik der französischen Kolonialmacht, sich mit visueller Identifikationspraktik die symbolische Herrschaft über einen gebrochenen Willen zu sichern, der sich solcher Darstellung mit Verweis auf die angestammten Verschleierungsgebote zu entziehen trachtete. Man zwang diese Frauen der Stämme im eroberten Gebiet, zum ersten Mal in ihrem Leben gegenüber einem fremden Mann, der mit fotografischer Apparatur auftrat, ihr Gesicht zu zeigen. Also das, was angeblich zivilisierte Menschen immer freiwillig tun, weil sich zu zeigen als das, was wir sind, Gesichtschirurgie hin oder her, der Ausweis der Zugehörigkeit zur Zivilisation ist, die sich hier ganz polizeistaatlich und erkennungsdienstlich definiert.

Das Fotografieren der berberischen und anderer nomadischer Frauen in Afrika seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt also nicht als symbolische Gewalt (als solche erscheint sie den sensibleren Gemütern aufseiten der Kolonisatoren), sondern schlichte physische Gewalt aus der Sicht derer, die gezwungen werden zur Praktik des Identifiziertwerdens, die dazu diente, Pässe auszustellen. Der Schleier erscheint demnach den Christen mit Schwert und Bibel in beiden Händen als eine einzunehmende Festung, als Zeichen eines Widerstands, einer Rückzugsmöglichkeit, die gebrochen und verhindert werden müssen, weil ansonsten vollkommene Herrschaftsentfaltung nicht möglich ist (vgl. VON BRAUN/MATHES 2007). Denn klar ist für die Gebote des zivilisierenden Kontinents: Ein Mensch ist nur, wer solches mit Identifizierbarkeit in einem Pass bescheinigt bekommt. Bertolt Brecht wird dies

in einer einschlägigen Passage seiner ›Flüchtlingsgespräche‹ auf die Frage zuspitzen, was denn der Wert eines Menschen schon gegen den eines Passes sein könne.

Die Entschleierung der berberischen Frauen ging aus einem reinen Administrationsakt hervor, der sich, da nur Worte auf Papier, friedlich verstand oder bürokratisch ›rational‹, der aber natürlich ein Akt physischer Gewalt war, nicht erst in der Durchsetzung, sondern schon in der kalkulierten Konzeption. Solches verfolgten und verfügten die Franzosen seit der Eroberung Algeriens im Jahre 1830 und erst recht seit der Ausdehnung der Grenzen in die Sahara Richtung Süden seit 1870, dorthin, wo die berberischen Stämme archaisch lebten, ein Gebiet, das nicht zufälligerweise heute Reservoir geworden ist für fundamentalistische Europahasser und Kämpfer gegen den ›zivilisierten Westen‹. Man muss nicht von einem gewalttätigen Plan der kolonialistischen Administration ausgehen, der sich explizit artikuliert. Das ist schon gesichert durch den Fortbestand und Fortlauf der ›normalen‹ Administration. Und man hat es sicher nicht einfach nur in Kauf genommen, sondern man betrieb solche Praktiken natürlich bewusst als enteignende, unterwerfende Herrschaftssicherung. Wie im Rahmen der Zivilisierung notorisch üblich konstituierte sich die Einsetzung des Rechts und die Sicherung der Rechtsförmigkeit sowie des Rechtsgrundes durch setzende physische Gewalt.



[049] In Carl Einsteins Werk *Negerplastik* folgt die Ansicht der Vorderseite auf die der Rückseite (siehe oben; zit. n. Einstein 1992, Tafel 28). Nun wird eine weibliche Figur sichtbar.

Jedenfalls: Verletzung eines Tabus, wie eben das Verbot, unbekannten Männern das Gesicht zu entschleiern, ist Vernichtung; wenn man weniger deutlich sein will: Profanierung, Besudelung, Entehrung einer Lebensweise. Das mag rigide

und drastisch klingen, aber man muss sich vergegenwärtigen, dass ›Tabus‹ nicht, so die im Westen seit der Durchsetzung der Psychoanalyse üblich gewordene ›weiche‹ Auffassung, eine Art von Regeln sind und ihre Verletzung demnach nur eine Sünde im ›Spiel‹, sondern sie sind unverrückbare, göttliche Gesetze, die zu übertreten bedeutet, seines Lebens verlustig zu gehen. Tabuverletzungen zu erzwingen ist ein besitzergreifender Akt größter Grausamkeit, eine weitgehende, umfassende Vergewaltigung.

Carl Einstein, um noch einmal explizit auf ihn zurückzukommen, hat gesehen, was die Künstler interessiert, zumal er selber als Literat schon in der legendären Eröffnungsszene seines *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1906-9) einem Animismus huldigt, für den der Untertitel der Erzählung programmatisch steht: Wiederbeschwörung des Wunders nicht aus Glaube oder Selbstoffenbarung des Numinosen, sondern aus Leidenschaft des zunächst Unkundigen, sich mittlerweile aber selbst zum Höheren Unterweisenden. Eben das ist ja die noble Auffassung vom ›Dilettanten‹, der dem Spezialisten diese Selbstorientierung und eine unverstellt gebliebene Neugierde voraussetzt.

Einstein beschreibt in dieser Passage den Zauber einer Figur, einer realen Gestalt, die sich aber bei genauem Zusehen nicht in Luft auflöst, sondern auf eine Litfaßsäule zurückspringt. Sie war nur ein Plakat gewesen, aber die Halluzination oder Phantasmagorie hat sie für einen Moment wirklich gemacht. Diese Phantasmagorie entspricht im Übrigen der späteren surrealistischen Auffassung vom Zauber der unwillentlich aktiven Dinge, der gefundenen Objekte, der wundersamen Wirkung einer launischen, ›konvulsivischen Natur‹, die sich selber entbirgt. Es sind durch und durch profane Erleuchtungen hierfür leitend, nicht Absichten oder gezielt ihr Gut sichernde Hinwirkungen.

Der zeitgenössische Animismus vom Typus der Kunsterneuerungsforderungen Carl Einsteins und anderer – Marc, Kandinsky, Dix, Beckmann, Meidner, die Poeten der Menschheitsdämmerung und Philosophen der erneuernden Apokalypse der Kultur, also der Expressionismus generell (vgl. PINTHUS 1919/1955) – zielte auf eine Wiederkehr der gesteigerten Erregungen. Seelische Intensität entfesselt die gebundenen Elemente zu einem freien Rhythmus, der Klänge, der Farben, der Silben, Motive, aber eben auch der Affekte, der Seele, der Einschwingungen und Ausstülpungen der Empfindungen. Sie tritt an die Stelle der überalterten, leb- und kraftlos gewordenen akademischen Konventionen, all dem, was verloren gegangen ist im europäischen Universum der naturalistischen Malerei. Die wesentliche Erneuerung ist also nicht mehr innerhalb der eigenen Kultur möglich, sondern nur im Blick auf Anderes, Fremdes, das man sich aneignet, in welcher Nähe oder Distanz zum inspirierenden Reich des Fremden und Anderen auch immer.

[050] Diese Plastik eines Kopfes oder einer Maske stammt ebenfalls aus Carl Einsteins Werk *Negerplastik* (zit. n. Einstein 1992, Tafel 15). Durch die seitliche Betrachtung treten die organischen Formen, die ein Gesicht oder eine Maske bilden, deutlich hervor.



Man kann und soll in diesem Kontext hinweisen auf die initialen Beispielgebungen eines so wichtigen Werkes wie des 1907 gemalten *Les Femmes d'Alger* von Pablo Picasso, das dieser ja in der lebensgeschichtlich vermittelten, anhaltend präsenten Tuchfühlung mit dem maghrebinischen Raum, also der Präsenz magischer Kulturen, tribalistisch-ritueller Lebensformen der Nomaden und weiterer, gemalt hat (vgl. zur gesamten Entwicklungs- und Entwurfsgeschichte PICASSO 1988). Das Bild zeigt Masken statt Gesichter, typisiert statt naturalisiert, obwohl Picasso die naturalistische Technik auf höchstem Niveau des akademisch Prämierten beherrscht hat, vielleicht gerade deswegen. Auch wenn die archaischen Lebensformen im Maghreb seit Langem zumindest partiell überlagert wurden durch den arabischen Impuls, blieben sie doch rituell geprägt.

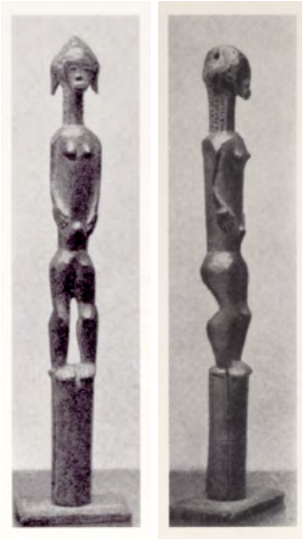
Die unter islamische Vorzeichen geratene arabische Prägung bewirkte ihrerseits zumindest indirekt eine das archaisch Rituelle befördernde Verbotspraktik gegenüber der Repräsentation des Göttlichen, was der Auffassung von der magischen Realpräsenz des Numinosen natürlich zugutekommt. Das soll keinen ›Einfluss‹ auf Picasso behaupten, sondern nur plausibel machen, dass es für ihn günstig war, in einer von unbedingtem Aufbruchwillen geprägten Situation auf eine Darstellungsalternative zurückgreifen zu können, die ja im Übrigen auch in Bezug auf die Masken und ihre vorprägende Übernahme als Elemente des Bildes bis ins Einzelne hinein gut belegt ist (vgl. den zweibändigen Katalog des Pariser Picasso-Museums zur Ausstellung der gesamten Entwicklungsgeschichte und der Kontexte von *Les Femmes d'Alger* in den 1980er-Jahren; vgl. auch RUBIN 1984).

Natürlich gibt es seither die Redeweise von der ›Kunst der Masken‹ und gibt es eine ›Maskenkunst‹. Aber das sind eben der Repräsentationssemiotik verpflichtete, metaphorische, extern motivierte ›unangemessene‹ oder ›unreine‹

Übertragungen. Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil es in der europäischen Kulturgeschichte natürlich auch eine Tradition der Masken gibt als den Instanzen eines Überpersönlichen, dessen Verwandlungsenergien in Rausch und Spiel, in Figur und Objektivierung zugleich münden können (vgl. CAILLOIS 1982; CANETTI 1960), aber unbedingt belegen, dass die Masken auch innerhalb Europas einer Vor-Kunst-Phase, nämlich einer Epoche der Kulte und gesamtulturellen Ritualformen angehören, die mit der Neuzeit nur noch in säkularisierter, theatralisierender Festform überlebt, die nichts unmittelbar Heiliges mehr prägt (vgl. BURCKHARDT 1985). Dominierend war ohnehin seit der Antike nicht das Konzept der Volkskultur, sondern die ›hochkulturelle‹ Profilierung von ›Maske und Kothurn‹, also die Szenografie der Theaterbühnen als einer das Kollektiv belehrenden, seine Seele reinigenden Agentur.

Durch Masken hindurch sprechen die Schauspieler, es geht nicht um ihr Gesicht, nicht um ein individuelles, sondern ein allgemeines Antlitz. Hindurchsprechen: ›personare‹ auf Lateinisch. Meint: Maske ist das, was die ›Person‹ auszeichnet. Oder, anders akzentuiert: Person ist, was durch die Maske sprechend hindurchklingt und als solches gehört wird. Also nicht das Individuum, sondern ein allgemein Menschliches, das in exemplarischen Handlungen vorgeführt, demonstriert wird – mit der Autorität der Maske als Person, unterstützt durch den Chor, der mit kollektiv durchklingender Stimme die allgemeinen Wahrheiten artikuliert, sie verkündete. Das Individuum ist nicht die Person, sondern die Maske, das Gesicht der stillgestellten, universalen Verwandlungen, die zu ihrem Ende gekommen sind und nun, wie Elias Canetti in einem Kapitel seines ebenso großartigen wie problematischen und umstrittenen Buches *Masse und Macht* entfaltet, Figur werden (vgl. CANETTI 1960).

Es ist also kein Zufall, dass ein wesentliches Moment für die in diesem Buch entfaltete Frage an die Unumkehrbarkeit der Musealisierung, besonders derjenigen der Ritual(artefakt)kunst, nochmals auf dem Weg der Masken nachzuzeichnen ist. Dieser Weg zeichnet unvermeidlicherweise auch die Auflösung des Animismus nach. Und hier gibt es den souveränen, überragenden Zeugen Claude Lévi-Strauss, der unter dem Titel ›Der Weg der Masken‹ (1977) diese Verschiebung schildert. Allerdings in guter französischer Tradition, d. h. mit einer emphatischen oder zumindest gänzlich unproblematischen, positiven Besetzung der Instanz des zivilisierenden Museums. Und auch ohne problematischen Bezug zur Sphäre von ›Kunst‹, die er ganz generell als kreatürliche Ausbildung von Artefakten an- oder hinnimmt, fast in einem alttestamentarischen Sinne als Werken/Schaffen von dreidimensionalen, immer kultisch motivierten und rituelle Praktiken begleitenden Modellen.



[051]

[052]

[051] und [052] Intentionen und Konsequenzen der Präsentationstechnik in Carl Einsteins Werk *Negerplastik* kann eine separate Betrachtung deutlich machen (zit. n. Einstein 1992, Tafel 21). Steht bei der ersten Abbildung die Herausbildung von Gesicht, Hals und Händen im Vordergrund, zeigt die zweite Abbildung den Umgang mit den geometrischen Formen.

Lévi-Strauss bezieht sich eingangs auf einen 1943 von ihm geschriebenen Text, um damit nochmals auf die Perspektive der Musealisierung der Masken-Artefakte als einer Kunst einzugehen, die sich mit den größten Kunstformen messen könne, eine Redeweise, die in der Tradition von Carl Einstein steht und auf André Malraux' damals noch nicht konzipiertes ›Universum der Formen‹ vorausweist. Es ist die Universalästhetik der Form jedenfalls das, was in der Wahrnehmung des Ethnologen die Artefakte als überaus bedeutsam erscheinen lässt. Die ästhetische Aufwertung mittels Hinweis auf ›Kunst‹ gehört hier wie stets zu einer Kulturgeschichte der Nobilitierung spezifischer menschlicher Symbolhandlungen.

Lévi-Strauss im Wortlaut:

»Im Jahre 1943 schrieb ich: ›Es gibt in New York einen verzauberten Ort, wo sich die Träume der Kindheit ein Stelldichein geben; wo jahrhundertealte Baumstämme singen und sprechen; wo undefinierbare Gegenstände den Besucher mit der ängstlichen Starre von Gesichtern belauern; wo Tiere mit übermenschlicher Sanftmut ihre kleinen Pfoten gleich Händen falten und um das Vorrecht bitten, dem Auserwählten den Palast des Bibers zu bauen, ihn durch das Reich des Seehundes zu geleiten oder ihn in einem mystischen Kuß die Sprache des Frosches oder des Eisvogels zu lehren. Diesen Ort, dem veraltete, aber erstaunlich wirkungsvolle museographische Methoden den zusätzlichen Reiz des Dämmerlichts der Höhlen sowie der schwankenden Anhäufung verlorener Schätze verleihen, diesen Ort kann man täglich von 10 Uhr bis 17 Uhr besichtigen im American Museum of National History: Es handelt sich um den weitläufigen Saal im Erdgeschoß, den India-

nerstämmen der Nordküste des Pazifik gewidmet, die von Alaska bis Britisch Columbien reicht. Sicher ist die Zeit nicht mehr fern, da die Sammlungen aus diesem Teil der Welt aus den ethnographischen Museen verschwinden werden, um in den Museen der Schönen Künste zwischen dem alten Ägypten oder Persien und dem europäischen Mittelalter Platz zu nehmen. Denn diese Kunst darf sich mit den größten Kunstformen messen, und in den anderthalb Jahrhunderten, die wir von ihrer Geschichte kennen, zeugte sie von einer Vielfalt, die die anderen bei weitem übertraf, und entfaltete scheinbar unversiegbare Fähigkeiten der Erneuerung« (LÉVI-STRAUSS 2001: 206f.).

Offenbar ist die Tatsache, dass, wie das früher hieß, ›völkerkundliche‹ Sammlungen jetzt als Kunst oder mindestens kunstähnliche Artefakte in Sammlungen zu den ›Kulturen der Welt‹ oder einfach ›Kulturen‹ gezeigt werden, noch nicht sehr alt. Lévi-Strauss beschreibt die zitierte unmittelbar bevorstehende, aus einer Umwertung oder gesteigerten Wertschätzung hervorgehende Erneuerung und Veränderung des Kunstmuseums im Jahr 1975. Zudem sind die neuen Bezeichnungen ja ebenfalls beschönigend, ›euphemistisch‹, wie das Fremdwort sagt. Lévi-Strauss beschreibt in seiner Abhandlung auch die um Kontakt mit der französischen Kulturbehörde (dem Ministerium) bemühten, von ihm persönlich aufgenommenen Verhandlungen zum Erwerb einer legendären us-amerikanischen Privatsammlung indianischer Ritualobjekte. Der Besitzer wollte sie gegen Tausch mit einem Matisse und einem Picasso veräußern. Der Tausch kam nicht zustande, das Ministerium erwies sich als nicht motivierbar, war nicht belehrbar und erst recht nicht interessiert daran, Säulenheilige des modernistischen ›Patrimoine‹ außer Landes ziehen zu lassen.

Das Scheitern, das der Ignoranz und dem Desinteresse der französischen Kunstauffassung zugeschrieben werden muss, belegt, dass der Fortschritt von den Artefakten zu den Kunstwerken damals noch nicht in den Köpfen der verantwortlichen Funktionäre angekommen war. Lévi-Strauss, der damals im Exil in New York lebte und lehrte, zahlreiche Kontakte in den Staaten und unter den anderen französischen Exilanten pflegte, die sich, wie Max Ernst und André Breton, ebenfalls für indianische Ritualwerke interessierten, bedauerte im Rückblick von 1975, nicht den Mut gehabt zu haben, die Künstler selber zu fragen. Man darf vermuten, dass der Tausch dann zustande gekommen wäre und bedauert nun seinerseits das Bedauern des Ethnologen. Matisse und Picasso waren in solchen Dingen stets kooperativ und großzügig. Die Sammlung blieb in den USA und wanderte ab in ein hochrenommiertes Museum an der Ostküste. Mir ist nicht bekannt, ob von dort direkt der Ankauf des Matisse und Picasso möglich gemacht oder ein anderer Handel getätigt worden ist.

Man sieht, die Divergenzen und Konflikte um den Kunstbegriff können zuweilen überaus plastisch werden in besonderen historischen Konstellationen.

Heute kann man den Sprachgebrauch differenzieren und redet von südnigerianischen Skulpturen und Masken unzweifelhaft als von ›großer Kunst‹. Allerdings beinhaltet das grundsätzlich die Anerkennung der Transformation oder Metamorphose der rituellen Artefakte in Objekte und Zirkulationswerte des Systems Kunst (seiner Institutionen, Galerien, Publizität, Kritik, Auktionen) in jeglicher Hinsicht und in einem Sinne der zugestandenen Unumkehrbarkeit. Die Zustimmung zur Säkularisation enteignet und verändert das ursprüngliche Gut immer, wie schon Hans Blumenberg für die gesamte Kultur- und vor allem Denk- und Wissenschaftsgeschichte der europäischen Neuzeit nachwies (vgl. BLUMENBERG 1974).

Lévi-Strauss selbst hat an anderer Stelle eine dieser These entsprechende Theorie von der kostenintensiven Irreversibilität des Zivilisationsprozesses entwickelt. Das Jahr, in dem er den ›Weg der Masken‹ publizierte, 1975, könnte als Trennlinie dienen für die Scheidung der bisherigen Zuordnung von Artefakten zur Kultur der Völkerkunde und der Wertung der ästhetischen Formen dieser Artefakte, genauer: ihre Metamorphose zu solchen in der Sphäre einer universalistisch angelegten und ausgeweiteten Kunstauffassung. Die zu Kunstwerken gewordenen Ritualobjekte verlassen die ethnologische Sammlung, die der Kulturgeschichte des Studiums des Fremden dient und werden zu ästhetischen Phänomenen. Sie werden den bestehenden Formen eingegliedert, die auf eine Neubewertung, nämlich Genuss und Wahrnehmung, nochmals intensiver und ohne Anspruch auf kulturgeschichtliche Kontextberücksichtigung verbindenden Neubewertung der ästhetischen Kategorien abzielen. Mit welchen Kategorien kann man begründen, in welchen Begriffen beschreiben, dass nun etwas nicht mehr ethnologisch ist, sondern sich genuin ästhetisch oder in Bezug auf bereits intern entwickelte künstlerische und kunsttheoretische Fragen darbietet? Natürlich bilden Kunstwerke auch eine Sammlung, aber das, was Eingang in die permanenten Ausstellungen, also in die Schausphäre der Kunstmuseen findet, beansprucht lebendige Aufnahme und eine gesteigerte Aktualität, die nicht wie andere Sammlungen in erster Linie dem Studium dienen, sondern einem je aktuellen, also im Jetztmoment stattfindenden, intensiven ästhetischen Erleben.

Das Problem der Verschiebung vom Ritual auf Kunst, vom Numinosen auf die intrapsychische Erregung, vom magischen Organismus auf die universale ästhetische Form belegt André Breton in einer Reflektion auf die ›wahre Geschichte des Surrealismus‹ in einer Reihe von 1951/52 schriftlich vorbereiteten, also literarisch fingierenden Radiogesprächen. In diesen äußert er sich am Rande auch zu den Bezügen des Surrealismus zur tribalistischen Kultur als eine der Quellen der Bezugnahme auf die Ursprünge schöpferischer Aktivitäten der Menschen. Er

hat sie, im selben Kontext wie Lévi-Strauss, in den USA und persönlich in intensiver Weise kennengelernt als im symbolgeladenen Raum der Pariser Museen und Sammlungen. Seine Argumentation wird im folgenden Kapitel konzentriert dargestellt als eine typologische Reflektion der rituellen tribalistischen Artefakte, auch wenn kein direkter Bezug zu Afrika besteht, sondern vorrangig Exempel von indianischen Ethnien, wie von den Hopi, USA, behandelt werden, ergänzt durch einige Beispiele aus Ozeanien.

Literaturnachweis

- BATAILLE, GEORGES; GEORGES HENRI; CARL EINSTEIN; MICHEL LEIRIS (u.a.),
in: *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie 1929-1930*, Reprint
Éditions Jean-Michel Place, Paris 1991, 2 Bde.
- BLUMENBERG, HANS: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Erw. und überarb.
Neuausgabe von: BLUMENBERG, HANS: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erster und
zweiter Teil, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- BRAUN, CHRISTINA VON; BETTINA MATHES: *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der
Islam und der Westen*. Berlin [Aufbau] 2007
- BURCKHARDT, JOHANN LUDWIG: *Scheik Ibrahim. Briefe an Eltern und Geschwister*.
Hrsg. v. Carl Burckhardt-Sarasin und Hansrudolf Schwabe-Burckhardt.
Basel [Helbing und Lichtenhahn] 1956
- BURCKHARDT, JACOB: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Stuttgart [Kröner] 1985
- CAILLOIS, ROGER: *Der Mensch und das Heilige*. München, Wien [Hanser] 1988
- CANETTI, ELIAS: *Masse und Macht*. Hamburg [Claassen] 1960
- EINSTEIN, CARL: *Negerplastik*. Leipzig [Verlag der weißen Bücher] 1915
- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o. J.
- EINSTEIN, CARL: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin [Propyläen] 1926
- EINSTEIN, CARL: *Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*.
Hrsg. von Sibylle Penkert. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1973
- EINSTEIN, CARL: *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Frankfurt/M.
[Suhrkamp] 1974
- EINSTEIN, CARL: *Negerplastik (Auszüge)*. In: PRUSSAT, MARGRIT; WOLFGANG
TILL (Hrsg.): ›Neger im Louvre‹. *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*.
Dresden [Verlag der Kunst] 2001, S. 64-78
- HENSCHIED, ECKHARD; IMMANUEL KANT: *Der Neger (Negerl)*. Zürich [Haffmann]
1988

- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: Der Weg der Masken. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977 (Kapitel 1 als Auszug abgedruckt in: PRUSSAT, MARGRIT; WOLFGANG TILL [Hrsg.]: ›Neger im Louvre‹. *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*. Dresden [Verlag der Kunst] 2001, S. 206 - 216) (=2001)
- CRAGG, TONY; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias*. Ausst. Kat. Skulpturenpark Waldfrieden/Stiftung Tony Cragg. Wuppertal 2012, o. S.
- PICASSO, PABLO: *Les Demoiselles d'Avignon*, 2 Bde., Ausst. Kat. Musée Picasso, Commissaire Hélène Seckel. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris [Spadern] 1988
- PINTHUS, KURT (Hrsg.): *menschheitsdämmerung. ein dokument des expressionismus (1919)*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1955
- RUBIN, WILLIAM (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München [Prestel] 1984
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerei [1755]*. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart [Reclam] 1969
- WYSS, BEAT: Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel. In: PÖGGELER, OTTO; ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT (Hrsg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hegel-Studien, Beiheft 22, Bonn [Bouvier] 1983, S. 115 - 130

Bildnachweis

- EINSTEIN, CARL: *Negerplastik*. Leipzig [Verlag der weißen Bücher] 1915
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 65; © Érick Ahounou/Revue Noire



Hommage an Afrika, 2012-2015; Horn, Stachelschweinborste, Silberkugel, Länge: 24,5 cm

17. Moment

Kunst an der Stelle des und nach dem Rituellen.

Eine kunsttheoretische Unvermeidlichkeit am

Beispiel André Bretons

Der Surrealismus, einer der radikalsten auf Kunstexperimente bezogenen Kunstaufrüche in Europa nach dem Ersten Weltkrieg, hatte seine Blütezeit von 1924 bis 1933. Schwerpunkt waren die literarische Praxis und eine philosophische Poetik, die sich nicht nur auf die Künste, sondern auch die Geisteswissenschaften, besonders die Grenzübertritte zwischen ihnen, richteten. Nach den langen Jahrhunderten der Zähmung des Ästhetischen für die virtuose Technik der illusionierenden Vorspiegelung eines Schönen und Belehrenden, stets aber: eines restlos Gezähmten, ging es nun um das Unabsichtliche in den Sphären der Natur und des Geistes. Bewusstseinsforschung oder das, was man darunter verstand, war angesagt. Man setzte auf Automatismen des Unbewussten, versuchte diese, in der Autonomie der Sprache sich abarbeiten zu lassen und erfand allerlei Versuchsanordnungen dafür: Drogen, Schlafentzug, Hypnose, Askese, kollektiv induziertes Schlafwandeln.

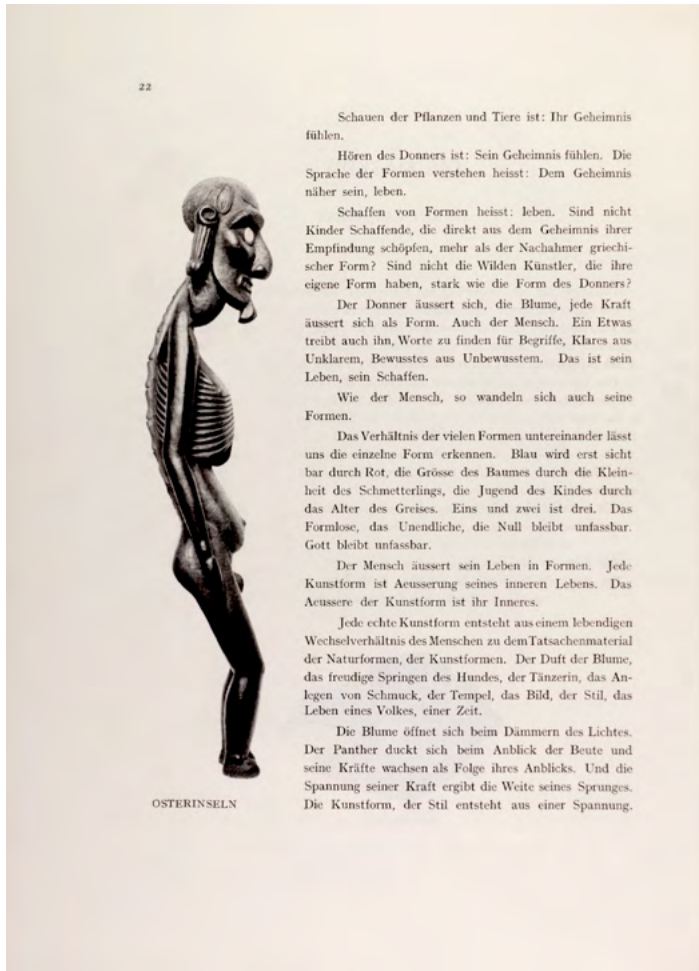
Maler und Bildhauer waren wichtig, aber die Technik blieb vorrangig eine literarische, was auch die Programmatik, Manifeste und den Diskurs prägte. Max Ernst und Alberto Giacometti wurden Leitfiguren ebenso wie Paul Klee, der aber mit der Bewegung in formierter Weise nichts zu tun haben wollte. Antonin Artaud, der Theatermann, Schauspieler, Filmer, Drehbuchschreiber, Literat und ethnologische Dilettant wurde zu einem emphatischen Befürworter dieser unbedingten Kunstrevolution als eines poetischen Lebensentwurfs. Eine zweite Front – neben der radikalen Umwälzung der bisherigen Künste – verlief gegenüber der Gesellschaft und allen sie inkorporierenden Werten in Kultur und Künsten. Heftigste Zurückweisung wurde hier praktiziert. Das ›*épater le bourgeois*‹ (›man erschrecke den Bürger immer überall jederzeit heftig und

bedingungslos) feierte Urstände. Provokationen, urbane Ereignisse sowie eine ausgeklügelte Mythologie des Paris der 1920er-Jahre umkreisten und verdeutlichten diese Intention.

Manifeste und Diskurse, Zeitschriften und rege Produktionstätigkeit machten die Bewegung aus. Der Surrealismus interessierte sich tatsächlich erstmals entschieden für eine ›deviante Ästhetik‹ in Kultur, Gesellschaft und Künsten. Es ging um den Zufall, das Überraschende, die profane Erleuchtung, das, wie André Breton zu betonen nicht müde wurde: Konvulsivische einer naturhaft aufbrechenden Schönheit. Natur entbarg sich in vom Menschen weder absehbaren noch durch ihn plan- oder steuerbaren Überraschungen. Man fand Dinge, erfand sie nicht. Die ›objets trouvés‹ zeugen von dieser weitgehenden Nicht-Intentionalität in Natur und Geistessphäre. Man verwarf zunächst jeden Fortschritt, jede evolutionäre Logik, jede Geschichtsphilosophie.

Es ging um Divergenz, Brüche, Alogik, um Verwerfungen, Diskontinuität, Heterogenität, um Heteronomie bezüglich des menschlichen Willens, dem man misstraute. Man beschäftigte sich mit der Psychoanalyse, besonders den Traumvermutungen in und außerhalb derselben, mit Hysterie und Medizin, Alchemie und Mesmerianismus. Und man beschäftigte sich mit den ursprünglichen oder ›rohen‹ Formen des Schöpferischen, nicht den Blüten, sondern den Wurzeln der künstlerischen Arbeit: Bilderzeugnisse von Psychiatrie-Insassen interessierten ebenso wie Kinderzeichnungen und beide mehr als die angesammelten Virtuositäten der europäischen Akademien. Und dann eben auch außereuropäische, strikt antizivilisatorische, also rituelle und archaische Kreativität.

Man blickte auf Afrika, später zunehmend und vermehrt auf Ozeanien. Man sammelte, gab sich hin, empfand, war berauscht und begeistert. Obwohl es der Bewegung und der surrealistischen Intention nicht um eine bestimmte ästhetische Figur oder dogmatische Vorstellung, nicht um Stil und Gestalt ging, wurde doch zunehmend deutlich, dass der gesamte Horizont der ästhetischen Aneignung und Artikulation auf eine durch und durch europäische Kunstproblematik bezogen war. Die Rezeption fremder Kulturen erschöpfte sich in der Regel in den Findungswegen einer devianten und neuen, einer innovativen und avantgardistischen Kunstsprache. Man blieb Arthur Rimbaud treu, dem Erfinder einer neuen poetischen Sprache und radikalen Modernisten. Den späteren Afrikareisenden und Kunstverweigerer bezog man nur auf die neue, ihm selbst initial zugeschriebene Problematik, das Leben als zu schaffendes Kunstwerk zu sehen. Afrika blieb ein heteronomer Ort, eine Metapher. Das galt auch für die anderen archaischen, rituellen und mythisch-magisch-numinosen Kulturen wie die Hopi-Indianer, die André Breton und Max Ernst in ihrem us-amerikanischen



OSTERINSELN

[053] Diese hölzerne Ahnenfigur von den Osterinseln, heute Rapa Nui, war vor hundert Jahren im Besitz des Völkerkundemuseums München. Das Museum heißt heute Museum der Fünf Kontinente – und von Bildwerken aus Rapa Nui sind dekorative Kerzen in Museumsshops erhältlich. Kreative Kräfte im Umgang mit Kunst wirken heute an vielen Orten (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [22] 54).

Exil der Jahre des Zweiten Weltkrieges aufsuchten, sowie die tribalistischen Kulturen auf Papua-Neuguinea.

Natürlich gab es unter den Surrealisten und in ihrem Umkreis singuläre Gestalten. Man kann sie betrachten als Figuren, die ein ganzes Jahrhundert entweder auf den Punkt bringen oder seine Gestalt sogar sprengen. Diese Kraft haben, dieses Schicksal erfahren Antonin Artaud oder Michel Leiris, die nicht nur wahrhaftes

Interesse am ›Anderen‹ der anderen Kulturen hatten, sondern, neben Empathie und Sensibilität, auch Kenntnisse im lernenden Umgang mit den Bedingungen dieser ›anderen Kulturen‹ entwickelten. Entsprechend engagiert und kritisch entwickelten sie in langen Reisen in diverse Länder bedeutende Forschungen. Dass sich genau hier in beispielgebender Weise Literatur, Reisebericht, Autobiografie und methodisch wie kritisch reflektierte Ethnologie mitsamt Selbstbeobachtung der Gegenübertragung (vgl. DEVEREUX 1967, 1974) unauflöslich mischen, ist kein Zufall, sondern belege die Bedeutung der genannten Autoren, zu denen auch – etwas später – Henri Michaux gezählt werden darf. Und aus früherer Zeit ist zudem zu nennen – unübertroffen von allem Surrealismus, ausgestattet mit anderen Interessen – die verlockendste und rätselhafteste Gestalt der Europaflucht, der 1919 verstorbene Victor Segalen, ein Arzt, der eher zufällig Nachlassverwalter Gauguins wurde, sich China-Expeditionen anschloss und beschloss, für immer in China zu bleiben. Seine unvollendete ›Ästhetik des Diversen‹ greift weiter als der Surrealismus auf eine wirklich genuine Ästhetik, die sich nicht in den Positionen des Kunstmachens erschöpft. Segalen trat auch hervor mit einem speziellen, wundervollen Buch über imaginierte, aber den formalen Prinzipien in tiefer Treue verpflichtete Darstellung chinesischer Gemälde und Bildnisse, die 1916 unter dem Titel *Peintures (Malereien)* veröffentlicht wurden und die tatsächlich als eine Verabschiedung Europas aus einem entschiedenen und definitiven Standort ›außerhalb‹ gelesen werden können.

Eben dies nicht leisten zu können, war das Schicksal des Surrealismus, dieser, mit dem schönen Ausdruck Walter Benjamins (1929): »letzten Momentaufnahme europäischer Intelligenz«. Das gilt zumindest, soweit der Surrealismus vom ebenso beeindruckenden wie autoritativ exzessiven André Breton entworfen, modelliert, bestimmt, kontrolliert und zunehmend auch dirigiert worden ist. Für diesen sind zwei Positionen kennzeichnend: der ab 1927 zunehmend im Namen eines Kommunismus politisierte Kampf gegen die bürgerliche Kultur, der neben die Autonomie der surrealistischen Forschung und Experimente trat, und die surrealistische Praxis mitsamt ihrem mittlerweile immer rigider werdenden Kanon an Techniken, Praktiken, Versuchen, Artikulationsweisen. Die damit einhergehende Verengung führte zur stetigen Verwerfung und zu Konflikten mit den radikalen Weggefährten. Trotz aller Insistenz auf der vor- und außerzivilisatorischen, gegen-europäischen Kunst der archaischen Kulturen ging es Breton und dem formierten Surrealismus um die Reinheit der eigenen Praktik, nicht um die Dezentrierung im Fremden mitsamt den Erregungen durch ein sprachlos machendes ›Heiliges‹, wie das für Antonin Artaud eine wirkliche archaische und numinose Erfahrung geworden war.



[054] Max Schwimmer fertigte Werbet für DIE AKTION. 1919, im achten Jahr der Aktion, wählt Pfemfert zunehmend rein politische Drucke aus (zit. n. Pfemfert 1919).

Insofern blieb der surrealistische Umgang mit fremden Kontinenten deutlich – so wie je länger je mehr – den europäischen Kunst-Mythologien verhaftet. Das wirkliche Interesse fand keine Sprache in der Entdeckung des Anderen, sondern stülpte diesem zunehmend die regelhaft werdenden eigenen Praktiken als Normen und Forderungen über. Das verengte den Blick nicht nur, sondern verstellte ihn. Der Surrealismus blieb folgenreich und wichtig, als Fragestellung nach den Ursprüngen des Schöpferischen und den antiakademischen deregulativen Mechanismen der unbewussten psychischen und medialen Apparate ohnehin. Aber er verblieb, verharrte und verhakte sich in Bedingungen und Motiven, Epistemen und Mechanismen, die gänzlich innerhalb der europäischen Strukturen verblieben. Man kann dies an einigen eine deutliche Lebensbilanzierung vornehmen – den Äußerungen von André Breton in exemplarischer Zuspitzung verdeutlichen.

Diese Äußerungen wurden von Breton als Gespräche geschrieben, die er mit einem devoten Gesprächspartner für das Radio aufzeichnete. Ausgestrahlt wurden 16 einstündige Sendungen im Jahre 1952. Aber Breton schrieb die Sendungen als eigentliche Texte ein Jahr zuvor, und es war damals schon die dann umgehend erfolgende Buchpublikation vorgesehen. Die Berichte sind auch deshalb wichtig, weil Breton aus seiner Sicht nicht Unwesentliches an Darstellungen anderer bezüglich des Surrealismus zu berichtigen hatte. Aber damit ist auch schon eine wesentliche Grenze markiert. Denn Breton verweigerte sich jeder Empfindung nötiger Historisierung. Für ihn war 1951 der Surrealismus lebendig und kraftvoll wie eh und je. Angesichts einer solchen Sturheit und normativen Verblendung wurde der Surrealismus in den Beschwörungen Bretons zur Totenmaske der Idee, zu einer eigentlichen Allegorie, einem Lehrstück, das sich der Wirklichkeit untersob.

Im Blick auf einige, zudem die einzigen wenigen Passagen der Gespräche, der *Entretiens* von 1952, in denen Breton einige Äußerungen ›fremden‹ Kulturen widmete, soll das Problem der europäischen Re-Zentralisierung des Interesses am Fremden dargestellt werden. Es bildet einen wesentlichen Kern für die Einsicht in die ausgebliebene Dynamik im Umgang mit den außereuropäischen Kulturkontinenten und Kunstformen, da eben die Selbstreferenz des europäischen Kunstsystems offenbar stärker war als die Einsicht in eine nicht europäische Ästhetik – wie so vital bei Victor Segalen. Das ist deshalb bemerkenswert, weil die Denker im Surrealismus und seinem Umkreis bisher die maßgeblichen für die artikuliert Aufnahme der ethnologischen Formforschungen geblieben sind, d. h. für diejenigen, die sich kunsttheoretisch, formal und philosophisch zu den archaischen rituellen Werken äußerten, auf einer zweiten Stufe nach der eigentlichen ethnologischen Erforschung.

Die zweite Stufe bildeten Denker wie Michel Leiris, Roger Caillois, Carl Einstein, André Breton und Georges Bataille. Bataille bildete zusammen mit Einstein, Leiris und dem führenden Ethnologen der Afrika-Expedition von 1931–33, Marcel Griaule, später die surrealistische Wissenschaftsgruppe der ›Acephalisierten‹ mit ihrem Fragment gebliebenen Vorhaben einer *Encyclopædia Acephalica* sowie der *Da Costa Encyclopédique* von 1947. Bataille, Leiris und Caillois gründeten das wichtige, wenn auch marginale Collège de Sociologie. Und dieselben Autoren sind an der Edition der 1929 und 1930 erschienenen Zeitschrift *Documents* beteiligt. Erst in den letzten Jahren gibt es eine dritte Stufe, nämlich eine Ausweitung der Kunstgeschichtsschreibung auf Afrika, Asien und Lateinamerika.

Ohne Zweifel waren Bretons Interesse und sein ästhetisches Empfinden bezüglich der Gründe und Beschaffenheit einer kolonialistisch abgewerteten Kunst echt. Dennoch betrachtete er diese Kunst nur aus dem Blickwinkel seiner formalen Analyse. Und vor allem in der Falllinie seines Plädoyers für die Erneuerungsnotwendigkeit der Künste in einer bestimmten historischen Situation. Kurzum: Er nahm solche magischen Objekte so weit wahr, wie sie seinem bereits verfestigten Repertoire an Regeln, Mechanismen und Strategien einer durch und durch surrealistischen Konzeption der erneuerten Künste kraft des deregulierten, tabulos operierenden Unbewussten entsprach oder nicht entsprach – Wie hätte es auch anders sein können?

Aber was hätte daran den wirklichen Kern der rituellen Künste solcher archaischer Lebensgemeinschaften treffen können? Für diese steht das Leben unter dem Gebot der Tabus. Es gehorcht einem totemistischen Bann. Sein Animismus ist immer real und nicht nur symbolisch oder entliehen. Tabus wirken und gelten noch unverrückbar. Das gilt auch für den Totemismus. Dieser war vollkommen

wirklich und kein Differenzmodell, in dem ein Zeichen für ein außerhalb Bezeichnetes bloß konventionell oder veränderlich stehen würde.

Aus Bretons Sicht – und mehr noch: dem sozialen und historischen Ort, von dem aus er wie viele seiner Art sprach – war ja der Bedarf an einer Revolutionierung der Künste innerhalb der Zivilisation dringend. Die alternativen oder devianten Kulturen mit ihren rituellen magischen Praktiken fanden darin ja auch deshalb keinen Platz, weil ihr Kunstkonzept ein ganz anderes war, untrennbar den Techniken des religiösen Heiligen verbunden blieb. Wenn es aber die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem nicht gibt, sondern nur magische Identität und damit Lebendigkeit der Bilder selbst, mithin nicht ›Bilder‹ im Sinne eines bildlich Gezeigten oder symbolisch Vermittelten, sondern eines objekthaft animistisch real gewordenen, dann kann die Formwerdung auch keine eigenständige Dimension annehmen, wie sie für Breton unverzichtbar war. Eine Passage zu seinen Wahrnehmungen bei den Hopi-Indianern in Arizona belegt dieses Dilemma deutlich. Noch einmal sei ausdrücklich festgehalten: Es soll hier nicht André Breton als problematische Figur kritisiert, sondern seine Befangenheit als dilemmatischer Revolutionär der Künste im Rahmen einer bestimmten, diese erst konstituierenden Zivilisation angesprochen werden. Es geht also um Verstehen durch Historisierung und damit ein Heraustreten aus dem Bann jeder vorgeordneten Programmatik.

Die Hopi-Kunst reiht Breton ein in die beschämte Zivilisation des Westens und schildert seine Begegnung im Rahmen einer Antwort auf die Frage nach den Umständen des Schreibens seiner *Ode an Charles Fourier* so:

»Ich habe die *Ode an Charles Fourier* im Verlauf einer Reise durch den Westen der Vereinigten Staaten geschrieben, die es mir erlaubte, mich in Nevada, Arizona und New Mexico aufzuhalten. Lange verweilte ich beim Schauspiel der Geisterstädte, Silver City und Virginia City, Überresten des ›Goldrauschs‹ mit ihren verlassenen Häusern, Schwingtüren und ihrem Theater, tapeziert mit Plakaten aus dem vergangenen Jahrhundert. Vor allem aber konnte ich dort einen meiner lang gehegten großen Wünsche befriedigen, nämlich den, mich den Indianern zu nähern, vor allem den Pueblo-Indianern (Hopi und Zuni), deren Mythologie und Kunst mich besonders anziehen. Ich habe die Idee nicht fallengelassen, einmal von den so lebendigen Eindrücken zu berichten, die ich in ihren Dörfern (Shungopavi, Wolpi, Zuni, Acoma) sammelte, wo ich mich von ihrer Würde und ihrem unverfremdeten Wesen überzeugen konnte, die in einem so tiefen und erschütternden Kontrast zu den miserablen Bedingungen stehen, die man ihnen bereitet. Ich verstehe nicht, warum der Sinn für Gerechtigkeit und Entschädigung, den der weiße Mann zuweilen für den schwarzen und den gelben entwickelt, den Indianer immer selbstverständlicher ausschließt, der so großes Zeugnis abgelegt hat von seinem kreativen Vermögen und der mit Abstand am meisten ausgebeutet wurde« (BRETON 1996: 242f.).

Sein Gesprächspartner aufseiten des Radios, André Parinaud, fragte daraufhin nach Erlebnissen im afro-amerikanischen Raum der Karibik während längeren Aufenthalten auf Haiti und Martinique. Breton beschrieb seine Begegnung mit den Voodoo-Kulten, den Besessenheits- und Tranceritualen so:

»Dank meines Freundes Pierre Mabile, seinerzeit kultureller Berater in Port-au-Prince, der sehr wohl hierzu Zutritt hatte, durfte ich einer gewissen Anzahl von Voodoo-Zereemonien beiwohnen und ganz aus der Nähe die Phänomene der ›Besessenheit‹ beobachten, die stets einer der Interessenschwerpunkte des Surrealismus gewesen sind. Es ist bemerkenswert, daß diese Phänomene von haitianischen Spezialisten in diesen Fragen als das synkretische Produkt bestimmter Traditionen von Dahumey und Guinea einerseits angesehen werden, andererseits wie mesmerianische Praktiken, die im 18. Jahrhundert von Martinez de Pasqually nach Port-au-Prince gebracht wurden« (BRETON 1996: 243f.).

An anderer Stelle unterstreicht Breton gegen einen eurozentrischen Kolonialismus nicht nur die Notwendigkeit eines Anti-Kolonialismus, sondern sein Interesse an den ›farbigen‹ Völkern. Aber wieder tut er dies nicht individuell, sondern als Sprecher ›des Surrealismus‹ allgemein:

»Der Surrealismus hat gemeinsame Interessen mit den farbigen Völkern, zum einen, weil er gegen alle Formen des weißen Imperialismus und seiner Räubereien stets auf ihrer Seite war, was die in Paris veröffentlichten Manifeste gegen den Marokkokrieg, gegen die Kolonialausstellung etc. bezeugen; zum anderen, weil zwischen dem sogenannten ›primitiven‹ Denken und dem surrealistischen Denken die tiefsten Affinitäten bestehen, weil beide darauf zielen, die Hegemonie des Bewußten, des Alltäglichen zu unterbinden, um sich der Eroberung des offenbarenden Gefühls hinzugeben. Auf diese Affinitäten wurde von einem Schriftsteller aus Martinique, Jules Monnerot, in einem kürzlich erschienenen Werk aufmerksam gemacht: *Die moderne Poesie und das Heilige* [*La Poesie moderne et le sacré*]. Ich glaube, daß die Lektüre dieses Werks in dieser Hinsicht vollkommen überzeugend ist« (BRETON 1996: 288f.).

Zwar verweist Breton auf die entscheidende ästhetische Intuitivität des Künstlers, die diesen vor einer wissenschaftlichen ›Logifizierung‹ der ›lebendigen Primitivität‹ schützen soll. Aber das Verhältnis der Künste zu den Wissenschaften sieht er doch als dasjenige einer lichtvollen Transparenz des Zusammengefügtens im Sinne einer großen, ja universalen Ordnung des symbolischen Lebens, für das der ›Primitive‹, wie aus dem 1952 in *Arts* publizierten Interview deutlich wird, doch wieder nur eine Vorstufe sein kann. Er hat sein Recht darin, dem einfallslos gewordenen Künstler der Zivilisation wieder Rohstoffe und Inspirationen zu liefern:

»Sehen Sie [...] Doch Sie sprachen von dem Interesse, welches Soziologen und Psychologen beginnen, den Kunstwerken der Primitiven entgegenzubringen? Sind Sie nicht der Meinung, daß dies nennenswerte Verbindungen zwischen ihnen und den zeitgenössischen

Künstlern schafft? Aber nein: Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die, die Sie erwähnen, Sklaven einer Fortschrittsgläubigkeit (Technik und anderes mehr), die bis zu einem bestimmten Punkt vielleicht in der Wissenschaft gerechtfertigt ist, aber in der Kunst nicht einen Moment lang Halt findet. Es besteht keinerlei Hoffnung, daß es zwischen dem Künstler, der das Kunstwerk der Primitiven empfindet, und dem, der fast immer mit dem Hintergedanken, daß es einer Kinderzeichnung gleichkommt, darüber dissertiert, eine gemeinsame Sprache gibt« (BRETON 1996: 372).



[055] Max Pechstein Akt. Unter der Signatur ist 1914 angegeben, das Jahr, in dem Pechstein mit seiner Frau einige Monate auf Palau in Mikronesien verbrachte. Die intensive Beschäftigung mit Kunst aus Ozeanien hinterlässt tiefe Spuren in seinem Werk (zit. n. Fechter 1920, Abb. 1).

Der echte Wilde gehört also letztlich wie bei Hegel, auf den Breton sich, nicht zufälligerweise, an anderer Stelle emphatisch positiv bezieht (vgl. BRETON 1996: 308, 317ff., 340ff.) doch wieder nur zur propädeutischen Vorstufe der wahren (westlichen), nämlich einer ihrer Eigenheiten sich selbst bewussten Kunst, die zu diesem Zwecke sich von Ritus und Religion, von Totem und Tabu radikal und, wieder einmal, »ohne Rest« emanzipiert haben muss.

In einem etliche Jahre vor den historiografischen Radio-Vorträgen geführten Interview von Jean Duché, am 5. Oktober 1946 in der Zeitschrift *Le Littéraire* gedruckt, einem Gespräch, das offenbar in der Wohnung von André Breton – Paris, 42, rue Fontaine – geführt worden ist, die seit seiner Rückkehr nach Europa bis zu seinem Tod 1966 zugleich Atelier und Sammlungsraum seiner afrikanischen und anderer ritueller Trophäen war, zeigt Breton Masken und erläutert seine Faszination an diesen:

»Dies hier sind Masken der Eskimos und der Indianer aus der Südsee. Die Figuren habe ich von den Hopi-Indianern in Arizona mitgebracht. Sie sehen, in welchem Maße diese Objekte zur Berechtigung der Sichtweise des Surrealismus beitragen, ja, welch neuen

Anstoß sie ihm geben können. Diese Eskimo-Maske stellt den Schwan dar, der im Frühling den Jäger zum weißen Wal hinführt (der Schwan, hier auf Kopf und Hals reduziert, entschlüpft dem Maul des Walfischs). Diese Hopi-Figur stellt die Göttin der Maispflanzen dar: In der gezackten Umrahmung des Kopfes entdecken Sie die Wolken über dem Gebirge; in diesem kleinen Schachbrett mitten auf der Stirn den Maiskolben; um den Mund herum den Regenbogen; in den vertikalen Streifen des Gewandes den Regen, der im Tal niedergeht. Ist dies nicht etwa die Poesie, so wie wir sie weiterhin verstehen?»

Und dann fährt er fort, nachdem er schon im dritten Satz von den rituellen Objekten auf die Legitimation des Surrealismus wechselte, alle Objekte diverser Kulturen, auch die ganz anderen Kontexten und Modellen zugehörigen, der Sichtweise des universalen, von ihm einzig und wahr verkörperten Surrealismus zu unterwerfen.

Es geht nun nicht mehr um Legitimität, also die unvermeidliche Transformation ritueller in Kunstobjekte, sondern um einen mit den Weihen einer historischen Mission ausgestatteten und gänzlich privilegierten Kannibalismus. Der surrealistische Künstler nämlich, der, weil er gegen die entartete Zivilisation kämpft, in dieser seine Kraft verliert und blockiert sieht, hat, so betrachtet, nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, sich an allem möglichen anderen Inspirativen zu nähren, zu laben, an ihm zu wachsen, an ihm sich selbst zu werden und damit dieses als ein Gut sich einzuverleiben und anzuverwandeln. Es wird zum unvermeidlichen Opfer in einem auf Höheres zielenden, Höheres bewirkenden Mechanismus, dem der surrealistische Künstler ebenso zu dienen hat wie die leider in ihrer Eigengegründetheit zu liquidierende totemistische und rituelle Kunst.

Breton direkt fort:

»Der europäische Künstler des 20. Jahrhunderts hat einzig die Chance, dem Versiegen der Quellen der Inspiration infolge von Rationalismus und Utilitarismus vorzubeugen, indem er an die sogenannte primitive Sichtweise anknüpft, eine Synthese von sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Vorstellungskraft. Die Negerskulptur hat bereits ihren glänzenden Beitrag hierzu geleistet. Es ist insbesondere die Plastik der roten Rasse, die uns heutzutage einen Zugang zu einem neuen System von Kenntnissen und Beziehungen erlaubt. Monnerot hat übrigens in *Die moderne Poesie und das Heilige* besonders deutlich die Verwandtschaft des surrealistischen Denkens mit dem indianischen Denken gezeigt, von dessen ungebrochener Lebendigkeit und Schöpferkraft ich mich überzeugen durfte« (BRETON 1996: 301).

Als ob ›die Negerskulptur‹ ihr Daseins-Recht nur darin hätte, einen Beitrag zur modernen oder gar avantgardistischen Formentwicklung innerhalb des von allem anderen isolierten europäischen Kunstsystems zu leisten. Und als ob das india-

nische Denken sich nur als ›poetisch‹ oder ›rational‹ oder beides zu qualifizieren vermöchte durch seine Fähigkeit zur Homologie mit dem Surrealismus, welche die westlichen Experten feststellen – mitsamt der Notwendigkeit für jenes, in diesem symbiotisch aufzugehen und spurlos zu verschwinden.

Es ist tragisch und komisch zugleich, dass und wie Breton hier spricht, wie ein Kulturfunktionär, wie der legendäre, zum Establishment wechselnde Kunsträuber André Malraux beispielsweise oder wie irgendein Verwaltungsangestellter der großen Louvre-Museums-Maschine, der seit Napoleons Tagen bis heute gleich spricht, nämlich – ebenso scham- wie schuldlos, nämlich naturwüchsig – die imperialen Beutezüge des französischen Kolonialismus als höhere Notwendigkeit der einen frankophonen Zivilisation rechtfertigt.

Dass Breton einer vor sich selbst gänzlich unproblematisch erscheinenden Auffassung der Vorherrschaft des zivilisatorischen Museums vor dem kulturellen Leben der Völker huldigt, wird deutlich in einer Passage eines Gesprächs, das André Parinaud, devot wie immer gegenüber Breton, mit diesem geführt hat und das am 7. März 1952 in *Arts* erschienen ist. Es geht um die Inspiration von Kunst und Künstlern durch Technik und Wissenschaft:

»Gerne würde ich Ihren Optimismus teilen, doch sehe ich dazu keinerlei Möglichkeit. Die Technik, von der Sie sprechen – es handelt sich ja wohl um die, die im Kino, im Radio vorherrscht? –, scheint mir zumindest bis zum heutigen Tag keinen Anlaß für künstlerische Bereicherungen zu geben: Vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Auf diesem Gebiet gibt es niemals etwas, was einen Besuch in der ägyptischen Abteilung des *Louvre* oder im *Jeu de Paume* oder im *Musée de l'Homme* oder von Ausstellungen über populäre Künste und Traditionen aufwiegt, geschweige denn die tiefe Begegnung mit der Natur, gefolgt von beliebig ausgedehnter Selbstbesinnung. Der Künstler hat nicht auf die Klärung dieser Prozesse großer Vulgarisierung gewartet, um sich über all das kundig zu machen, was sich in Zeit und Raum getan hat. Meiner Meinung nach profitiert er nicht im geringsten von dieser Technik« (BRETON 1996: 376f.).

Literaturnachweis

- BATAILLE, GEORGES; GEORGES HENRI; CARL EINSTEIN; MICHEL LEIRIS (u.a.),
in: *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie 1929 - 1930*,
Reprint Éditions Jean-Michel Place, Paris 1991, 2 Bde.
- BATAILLE, GEORGES; MICHEL LEIRIS; MARCEL GRIAULE; CARL EINSTEIN;
ROBERT DESNOS: *Encyclopaedia Acephalica*. London [Atlas Press] 1995
- BATAILLE, GEORGES u. a. (Hrsg.): *Da Costa Encyclopédique*. Paris 1947

- WALTER BENJAMIN: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: *Die literarische Welt*, Berlin-Lichterfelde, 5, 1929
- BRETON, ANDRÉ: *Formes de l'Art*, Bd. 1: *L'Art magique*. Paris 1957
- BRETON, ANDRÉ: *Entretiens/Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*. Dresden [Verlag der Kunst] 1996
- DEVEREUX, GEORGES: *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. München/Wien o.J. [1967]
- DEVEREUX, GEORGES: *Normal und Anormal. Aufsätze zur allgemeinen Ethnopsychiatrie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- MONNEROT, JULES: *La Poesie moderne et le sacré*. Paris [Gallimard] 1945
- SEGALEN, VICTOR: *Peintures*. Paris [Crès] 1916

Bildnachweis

- PAUL FECHTER: *Der Expressionismus. Mit 50 Abbildungen*. München [R. Piper & Co.] 1920
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- Die Aktion*, Jahrgang 1919, hrsg. v. Franz Pfemfert. Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Länge: 8,7 cm

18. Moment

Fazit und Ausblick zum ›Surrealismus‹

André Bretons

Man wollte – Breton legt unerschütterliches Zeugnis dafür ab – die unbedingte, vollkommene Revolutionierung einer Kultur, die das System der Künste dogmatisch gefesselt hat. Man wollte Befreiung durch profane Erleuchtung und archaische Spiritualität, durch rituelle Aneignung des Numinosen, der Obsessionen, Besessenheiten und Trancen aus den afro-amerikanischen Initiationen und den fernöstlichen Religionen. Man wollte eine neue Gesellschaft, eine neue, aus den Künsten befreite Kultur. Man wollte die Revolution und fand doch wieder nur: die Kunst als Kunst, ein wenig verschoben, aber im Wesentlichen doch triumphal als dieselbe, nämlich System ihrer selbst, ja sogar Subsystem im Reich der weiterhin bannenden, Ästhetiken nivellierenden europäischen Zivilisation. Ein tragisches Scheitern nach einem vehementen Aufbruch und einer zwischenzeitlich triumphierenden Veränderung in den Sichtweisen.



[056] Dargestelltes aus dem Alltag enthüllt dem unkundigen Betrachter oft nicht das, was es zu zeigen scheint: ›Schneider an seiner Nähmaschine‹ als Lehmplastik, Ibo, Nigeria im ›Universum der Kunst‹ 1968. Michel Leiris und Jaqueline Delange schreiben dazu: »Die Plastik ist Schmuck eines ›mbari‹-Kultgebäudes. In diesen Häusern stehen moderne, durchaus eigenständige Kunstwerke neben traditionellen Darstellungen der Erdgöttin Ala und dem Himmelsgott Amadi-Oba« (zit. n. Griaule/Delange 1968: 148).

Die Fixierung des Surrealismus auf Entgrenzung des Bewusstseins, auf Stimulierung eines autonomen Unbewussten ist Symptom des Scheiterns seiner Be-

mühungen. Es findet eine veritable Sakralisierung der Instanz des Unbewussten statt, das keineswegs eine Naturkonstante oder Anthropologie des Menschen ist oder begründet, sondern ein kulturelles Dispositiv, das sich von der Romantik bis zu Sigmund Freud in ganz bestimmter kulturell signifikativer Weise entfaltet hat. Was an den Trancen, den Besessenheitskulten, der Dämonologie, den Beschwörungs- und Opferritualen faszinierte, wofür der Surrealismus nur die Spitze aller möglichen Faszinationen darstellt, ist aber gerade nicht die Instanz eines Unbewussten, das man sich zudem unter Zuhilfenahme der Techniken der Psychoanalyse noch als spezifisch lebensgeschichtlich individuell vermittelt ansah. In rituellen archaischen Kulturen gibt es aber keine Instanz eines Unbewussten und schon gar nicht ein Individuelles.

Das Außer-sich-gerückt-Werden, die Ekstase, gehört zum Bereich des Numinosen, nicht zu dem eines Unbewussten. Die Kraft zum Ritual ist schlechterdings kollektiv, nicht individuell. Insofern der Surrealismus sich auf die Instanz des Unbewussten bezieht, bearbeitet er seine eigenen kulturellen Probleme, arbeitet sich an der Vorherrschaft von Bewusstseinsformen, Dogmen, zivilisierenden Formen der Triebbändigung und anderem ab. Die rituelle Trance dagegen führt die Geführten wie die Kundigen, die Verzückten wie die Regisseure direkt in das Reich eines Transzendenten. Alles, was man vom Schamanismus und seinen Ekstasetechniken weiß, prädestiniert zur Anerkennung dieser kollektiven Kraft und eines universalen Rohstoffs der religiösen Verzückung und der numinosen Epiphanie unterhalb aller Individuierungsprozesse.



[057] Töne und Musik sind eine Universalie, etwas, was jede Kultur praktiziert. Und so funktioniert die Faszination dieser Bronze auch ohne akustische Begleitung. Das Stück war in der Ausstellung *Benin. Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria*, u.a. 2007 in Chicago zu sehen. Die Kuratorin Barbara Plankensteiner merkt an, dass dieser Trommler wohl ein hochrangiges Mitglied der Ogbelaka-Gilde war, in der Krieger, Trommler, Seher und Heiler zusammengefasst sind; er spielt zur Einsetzung eines Chiefs und weiteren Feierlichkeiten (Abbildung zit. n. Griaule/Delange 1968: 180).

Just das ist der springende Punkt, dass noch nicht individuell signifiant zugeschrieben und empfunden wird. In der europäischen Geschichte überlebten solche Techniken nur im zunehmend Abgedrängten und Geheimen der Hermetik, der Alchemie, der Rosenkreuzer und weiterer Verweigerungen eines zunehmend

verunklärten Okkultismus. Es macht den Hermetismus des Hermetischen in diesem Diskurs aus, dass er eben nicht religiöse Erleuchtung, sondern historisch ins Dunkle abgesunkene Hermetik beinhaltet, ›Geheimwissen‹, finstere Praktiken. Mit seiner Vorliebe für Alchemie und dem Konvulsivischen einer unberechenbaren Natur liegt der Surrealismus hier richtiger als in der Sphäre des individuierten Psychischen. Aber auch hier macht der historische Prozess sein Recht von unumkehrbarer Differenzierung geltend. Das verlorene Geheimnis ermöglicht die Trauer um den Verlust und die Sehnsucht nach dem Verlorenen, das aber in genau dem Maße entrückt bleibt, wie der Sehende um den Wert des Verlorenen weiß. Es hilft nichts: Es bleibt verloren.

Das Gefängnis des Individuums ist ein Schicksal, das den Verlust des archaisch Ritualen durch nichts ausgleichen oder aufhalten kann. Es gibt keinen Weg dorthin oder ›zurück‹. Bleibt die Faszination am Geschehen des Beobachtbaren, das aber, wie gerade die kundigen, zweifelnden und wachen Beobachter vom Schlage eines Michel Leiris zeigen, des Verdachts einer reproduktiven Theatralisierung nicht enthoben ist. Spielen die Archaischen ihre Rituale als archaisch nur noch, besonders gegenüber den mit Filmapparaturen und andrem schwerem Gerät seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts im Feld anrückenden Ethnologen? Oder sind sie noch das, was an Spielerischem an ihnen vermutet werden kann, wenigstens zuweilen? Und gibt es rituelle Wahrheit von Fall zu Fall, auf Zusehen und Bewährung hin? Vom Theater führt kein wirklicher Weg mehr zum ursprünglichen numinosen Ritual. Die Ritualisierung bleibt dem Schicksal einer sekundären Bezeichnung ausgesetzt, wie beispielsweise der Einsatz der Drogen als Instanzen des Numinosen vermuten lässt. Die stärkste Ritualisierung spielt sich, so scheint es, nur noch in den Zonen der gefährdeten Existenzen ab, den wahrhaft durch Verrückung Berührbaren, also etwa zwischen der Luzidität eines Antonin Artaud und den kriminellen Plattitüden eines Aleister Crowley.

Eine besondere Sichtweise auf und ein besonderes Engagement für Afrika hat dagegen ein Autor entfaltet, den man, zumindest im deutschsprachigen Raum, nicht in erster Linie mit diesem Kontinent in Verbindung bringt, was bei genauerem Studium wundert, zuweilen auch in eigentliche Fehler mündet (z. B. bei Reder; s. in REDER/SEMOTAN 2004: 376), nämlich Pier Paolo Pasolini, dessen Bezug auf Afrika hier eben deshalb konzentriert und in Ergänzung zu den wenigen genauen Hinweisen im Deutschen dargestellt werden soll, weil er eine strikt gegenteilige Sichtweise zum Beispiel zu André Breton einnimmt. Ging es Breton um sein eigenes Programm, das im Raum des Surrealismus natürlich Raum lässt für die Rehabilitierung afrikanischer Ritualarchaik in Gestalt der

›primitivistisch‹ geforderten ästhetischen Innovation als einer elementaren ›magische Kunst‹ (vgl. BRETON 1957), so veränderte Pasolini die Perspektive seiner eigenen Kunstproduktion durch die Erfahrung mit und Rezeption von Afrika. Afrika inspiriert ihn, stellt nicht nur Exempel und Anwendungsraum dar. Afrika wird ihm Subjekt, Anreger, ein Lehrer, wenn man so will, was Pasolini, der *auch* ein leidenschaftlicher Pädagoge war (seltene Begabung eines großen radikalen Künstlers), nicht zum schlechtesten charakterisiert.



[058] Zu sehen ist Bruder Marc, ursprünglich aus Belgien, während einer Ausstellung der Saint Luc Schule, heute DR Kongo. Bruder Marcs Engagement auf dem Kontinent reiht sich ein in die Geschichte der Zusammenarbeit zwischen afrikastämmigen Künstlern und weißen Migranten (zit. n. Fall/Pivin 2002: 164).

Es ist also Afrika als Zentrum und Anreger, was Pasolinis Entwicklung als Filmer kurz nach seinen Anfängen, schon in den frühen 1960er-Jahren, utopisch zu beeinflussen beginnt. Aber zudem hat Afrika auch und in genuiner Weise den Philologen und Dichter, den Literaten und Literaturwissenschaftler Pasolini beschäftigt. Deshalb das nachfolgende Kapitel als ein weiterer Beitrag zum Panorama Afrikas und zur Frage der Bilanzierung, von Abrechnung und Resistenz des Animismus.

Literaturnachweis

- ARTAUD, ANTONIN: *50 Dessins pour assassiner la magie*. Édition établie et préfacée par Évelyne Grossmann. Paris [Gallimard] 2004
- BRETON, ANDRÉ: *Formes de l'Art, Bd. 1: L'Art magique*. Paris 1957
- REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004

Bildnachweis

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 164; © Musée Royale de L'Afrique Centrale, Tervuren
- LEIRIS, MICHEL; JACQUELINE DELANGE: *Afrique noire. La création plastique*. Reihe ›Univers des formes‹. Hrsg. v. André Malraux. Paris [Gallimard] 1967 (deutsch: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*. Reihe ›Universum der Kunst‹. München [Beck] 1968)
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986

19. Moment

Pier Paolo Pasolini und Afrika

In den 1950er-Jahren war ›Negerlyrik‹, waren Jazz, aber auch »das große Projekt einer afro-amerikanischen Dichtung als Selbstfindung der Kolonisierten« (Kammerer in PASOLINI 2011: 19) en vogue: Sartre, Aimé Césaire, Leopold Sédar Senghor (vgl. GENGE 2012: 41ff.) wurden im Zeichen solcher Topoi bekannt, sei es als poetische Figuren, sei es als Kolonialismuskritiker und Literaturtheoretiker.

Pasolini war in diesem Reigen, im Ganzen betrachtet, einer der wenigen, der sich in einem breiten intellektuellen, nicht nur auf die Black-Panther-Bewegung fixierten Sinne mit Afrika beschäftigt hat. Seit Anfang der 1960er-Jahre führten ihn zahlreiche Reisen dorthin, er plante umfangreiche Filmprojekte, mit dem Schauspieler Totò gar einen Reigen von etwa einem Dutzend Filmen, die sich Afrika, aber auch einer in Gestalt der Kinematografie spielerisch erörterten ›Sprache des Films‹ widmen wollten.

Pasolini hat sich in kurzer Zeit zu einem leidenschaftlichen und guten Kenner Afrikas entwickelt (vgl. auch RECK 2010 a). Man muss sich dafür immer die eben erwähnten, prägenden, ebenso intensiven wie zahlreichen Reisen in die Dritte und Vierte Welt, vorrangig Asiens und Afrikas zwischen 1960 und 1975, vor Augen halten. Die Geschichte der persönlichen Bekanntschaft mit Asien und Afrika begann so: In den letzten Tagen des Jahres 1960 reiste Pasolini mit Alberto Moravia nach Indien, eine Reise, die in Gestalt des schriftlichen Berichts unter dem Titel *L'odore dell'India* (*Der Atem Indiens*) anhaltend fasziniert hat. Die Freunde fuhren, zusammen mit der etwas später nachkommenden Elsa Morante, nach Bombay, Neu-Delhi, Kalkutta. Im Februar 1961 reisten sie nach Afrika weiter. Die Route hatte Moravia festgelegt. Sie durchstreiften hauptsächlich Kenia. Bereits anlässlich dieser ersten Exkursion auf den Kontinent – erst recht auf weiteren, nahezu jährlich erfolgenden, ausgedehnteren Reisen – entwickelte sich eine tiefe Zuneigung und eine heftige, anhaltende Faszination für Afrika, die Pasolini durch Lektüren, Editionen, Kommentare und Notizen vertiefte.



In Afrika fand Pasolini, wie viele Maler und Zeichner vor ihm seit dem 19. Jahrhundert und besonders der legendären Tunis-Reisen der Matisse, Macke und Co., sicher auch die Farben und das Licht wieder, die ihn an den Zauber des archaischen und bäuerlichen Lebens seiner früheren sommerlichen Heimat im norditalienischen Friaul erinnerten.

Pasolini entwickelte sich rasch zu einem interessierten Kenner und Verehrer Afrikas, dieses verfemten, verworfenen Kontinentes, der bis heute auf bemerkenswerte Weise im Abseits liegt, auch in der intellektuellen Wahrnehmung der ›Linken‹ ausgeblendet bleibt. Meistens zieht es diese vor, sich mit mythischen Stilisierungen oder schwärmerischer Militanz zu begnügen und sich billigen Gesten hinzugeben, die weniger den Spuren von Franz Fanons *Verdammte dieser Erde* folgen, als vielmehr denen, die durch den sich im Vorwort zu diesem Buch reißerisch gebenden Jean-Paul Sartre gebahnt worden sind. Sartre spitzt dieses differenzierte Buch des nordafrikanischen Denkers und Arztes tatsächlich auf den bewaffneten Kampf, ja sogar auf das Gebot des politisch-moralisch nicht nur gerechtfertigten, sondern geradezu erforderlichen physischen Mordes zu (vgl. SARTRE 1967). Er vereinnahmt hier eine Person und Figur für eine Militanz, die ebenso unerheblich wie gratis ist. Nicht zum letzten Mal, wenn man an Jean Genet denkt. Solches war nicht Pasolinis Sache. Seine Verehrung war niemals strategisch, sondern human, anthropologisch, poetisch. Sie stand in Übereinstimmung mit seiner Auffassung vom Reichtum des Lebens in archaischen Lebensformen.

Aus den Begegnungen mit Afrika entwickelte Pasolini nicht nur das Vorhaben der Verfilmung der Orestie, eines ›Films über einen zu machenden Film‹ auf dem Schwarzen Kontinent und nicht nur die in Nordafrika spielende Realisierung von *Edipo re* (*König Ödipus*, deutscher Verleihtitel *Edipo Re – Bett der Gewalt*, 1967–68). Weiter greifend entwickelte er daraus das Vorhaben der aus der Perspektive der Dritten Welt vollzogenen Adaptierung der großen griechischen Tragödienstoffe, bezeichnet durch das Dreigestirn Aischylos, Euripides und Sophokles, den Dreischritt der gattungsprägenden Stücke *König Ödipus* von Sophokles, *Medea* von Euripides und *Orestie* von Aischylos. Pasolinis Bearbeitung dieser antiken Theaterstoffe hatte für sein Afrika-Thema paradigmatische Bedeutung (vgl. JOUBERT-LAURENCIN 1995: 225ff.).



Es existieren im Nachlass ausführliche Entwürfe, Notizen, Pläne, Beschreibungen, die zunächst im Gesamtkomplex von *Padre Selvaggio* (*Der wilde Vater*) situiert worden sind, an dem Pasolini 1961 zu arbeiten begann (vgl. JOUBERT-LAURENCIN 1995: 132ff., 163ff.; BETTI/GULINUCCI 1991: 351; zum Gesamtkomplex: RECK 2010a, 2012a). Das erste Drehbuch dazu schrieb Pasolini 1962 und ergänzte es mit Skizzen zu einer afrikanischen Variante unter dem Titel *Reise nach Kythera*. Der ursprüngliche Stoff nutzte das Motiv des Kannibalismus in einer Weise, die auf eine Umschreibung des ›Primitiven‹ hinauslaufen sollte. Es handelt sich um eine in Afrika spielende Geschichte eines pädagogischen Kolonialisten, der Päderastie und Inzest als Kolonisator gegen die Schwarzen praktiziert.

Ein weiteres Film-Vorhaben bestand in der Adaptierung des Othello-Stoffes. Die Überzeugung, die Lage der Dritten Welt sei aus deren eigener Sicht heraus zu schildern, verstand Pasolini konsequenterweise so, dass dies getragen und ausgedrückt werden müsse durch die Schwarzen, ihre eigenen Sprachen, Sprechweisen und Handlungen, was man nicht auf den Aspekt des Laien-Schauspiels und des ›cinéma vérité‹ reduzieren sollte.

Als Arbeitstitel für die gesamten ›Dritte-Welt‹-Film-Vorhaben destillierte sich über die Jahre schließlich *Appunti per un film/poema sul terzo mondo* heraus. Es unterscheidet – dann ja nicht realisiert – eine Einleitung von fünf sich ergänzenden, jedoch stets eigenständigen Episoden: ›Paesi arabi‹, ›Africa‹/›Il padre Selvaggio‹, ›India‹ (fragmentarisch verwirklicht unter dem Titel ›Appunti per un film sull' India‹), ›Sud America‹, ›Nord America‹/›Ghetti del Nord America‹. Ein die wesentlichen Aspekte der Filme und des politischen Gehalts artikulierendes *Gedicht auf die dritte Welt* (*poema sul terzo mondo*) ist erhalten, aber nicht datiert. Es stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1968. Den Film über die Gettos von Nordamerika entwickelte Pasolini anhand der Idee, das Leben von Malcolm X zu erzählen.

Eines der wichtigsten Vorhaben und Themen im Reigen der afrikanischen Stoffe blieb aber durchgängig die Verfilmung der Orestie von Aischylos. Zum eigentlichen Film ist es zwar nicht gekommen. Es gibt aber den Film über die Recherchen, die Suche nach Schauplätzen und Akteuren, den Beginn der Filmarbeiten, also das, was Pasolini damals mit einem eigenen Gattungsbegriff für



einen eigenen Typus von ›Film‹ beschrieb, nämlich ›Appunti‹, Notizen: *Appunti per un Orestide africana* (1968 - 69, Notizen für eine afrikanische Orestie).

›Appunti‹ bezeichnet ein ästhetisches Verfahren, nicht alleine diejenige Filmgattung, die zwischen Film, Sprache, Bilddokumentation, Imagination und szenischen Versuchen angesiedelt ist. ›Appunti‹ markiert den Film als argumentierenden Essay/als Studie über das filmische Denken: also über Orte, Projekte, Vorhaben, Ideen, Adaptierungen von Stoffen. Besonders gut nachzuvollziehen ist dies anhand der *Notizen für eine afrikanische Orestie*, die Pasolini auf einer vielschichtigen, schier endlosen Suche zeigen: nach den Orten des Filmes, den Szenen und Szenografien der Menschen, ihren Situationen, Handlungen und Bewegungen. Die Suche führt ihn unter anderem an den heute imperialisierten, an Tansania, Uganda und Kenia angrenzenden Victoriasee, den er noch als eine der ärmsten, ihn faszinierenden Gegenden erlebte und zeigte. Ein Ort, der längst Pasolinis schwarze Diagnose vom konsumistischen Genozid belegt. Die Menschen rund um den See, der sie über Jahrtausende ernährte, verhungern, weil die Fisch-Bewirtschaftung ihnen zwar kärgliches Geld, aber keine Nahrung mehr gibt, die den Menschen der ersten Welt vorbehalten bleibt, die ihre eigenen Gewässer mittlerweile leer gefischt haben.

An diesem Ort und zahlreichen weiteren Schauplätzen in Afrika unterwegs, beschreibt, deutet, situiert Pasolini die Gesichter und Menschen, die Schwarzen, denen er begegnet. Viele Charaktere könnten sofort das treffen, was er sich in der Adaption der Orestie als wahr und wahrhaft vorstellt. Das kommentiert der Autor beredt. Und er erläutert mit gleicher Emphase, weshalb er den Film schließlich doch nicht verwirklichen konnte: weil er keine Elektra ausfindig zu machen vermochte. Die wunderschönen schwarzen Frauen seien in Afrika zwar in jeder Hinsicht fähig zur Darstellung dieser Königstochter. Aber in einer entscheidenden ganz und gar nicht: Sie verfügten nicht über die Fähigkeit zur Empfindung des Tragischen, könnten Verzweiflung, Trauer, Verbitterung, Verwerfungen nicht verkörpern. Ihr Stolz werde immer wieder unterbrochen durch ein fröhliches Lachen, ja Kichern. Das stetige Gelächter, der berühmte afrikanische Impuls des Tanzens und Singens noch in tiefster Misere, und gerade da, verhinderten die Realisierung einer afrikanischen Orestie.



Natürlich klingt das nicht nur nach einem Klischee, sondern ist auch eines, eines zudem, das nur allzu gut zur schäbigsten Banalität des kolonialistischen Blicks passt. Aber das ist in der kinematografischen Studie Pasolinis eine Passage von wenigen Sekunden. Sie ist minimaler Teil in einem Kommentar, der die afrikanische Existenz in überaus genauer Weise in Kolonialismuskritik einbindet. Und man sieht doch mit einiger Bewunderung, wie präzise Pasolini den heute so schamlos ausgebeuteten Victoriasee als Schauplatz eines armen, archaischen, aber eben auch (damals noch) autarken Lebens ins Zentrum seiner Reise stellt. Die klischierende Bemerkung bezieht sich zudem nur auf die Funktion, die dem schweren europäisch-antiken Empfinden wahrer Tragödie als Gegensatz im technischen Test der Filmtauglichkeit schwarzer Laienschauspielerinnen aufscheint. Den Film gibt es deshalb nur in Gestalt der ›Appunti‹. Einleitend beschreibt Pasolini, der den Kommentar selbst spricht, *Appunti per un Orestiade africana* als einen Film, der Essay über einen Film ist, Bilder über Worte und Diskurse als Bilder zeigt.

Man darf diese ›Notizen‹ mit Fug und Recht als einen vollendeten Film werten und sehen, der nicht bloß unzureichender Stellvertreter für etwas unmöglich Gewordenes ist. Es handelt sich bei der ›afrikanischen Orestie‹ keineswegs nur um eine dokumentarisch beeindruckende Reise durch Afrika und den Stoff der griechischen Tragödie. Und auch nicht nur um eine Studie zur Betrachtung des interkulturellen Konfliktes aus der anderen, der ›barbarischen‹, der Sicht der ›Nicht-Griechen‹, der Diffamierten und Verfemten. Es sind auch inszenierte Teile als eine Art diskursive Sonden in den Film aufgenommen worden. Eine Jazzgruppe um Gato Barbieri übernimmt die Rolle des antiken Chors.

Es sind Szenen eingeschnitten aus Diskussionen Pasolinis mit schwarzen Studierenden der Universität Rom, die sich Szenen aus den ›Appunti‹ anschauen und dann mit Pasolini über das Gesehene, das dazu zu Denkende und darüber zu Erörternde diskutieren. Das uns überlieferte, etwa einstündige Dokument der *Notizen zu einer afrikanischen Orestie* legt von den Reisen und der Wahrnehmung der afrikanischen Realität durch Pasolini mit Gewissheit ein unverstellteres Zeugnis ab, als es ein Spielfilm vermocht hätte.

Die Beschäftigung mit Afrika war – man muss es immer wieder unterstreichen – für das Werk Pasolinis keine Episode, kein Motiv, keine ›Phase‹, son-



dern konstitutiv für das gesamte Denken und Schaffen, orientierend für die Entwicklung der gesamten Einstellungen und Interessen. Das bezeugen – neben den *Erotischen Geschichten aus 1001 Nacht* (1973) die beiden im nahen Osten (*Medea* 1969/70) und in Nordafrika (*Ödipus/Edipo re*, 1967/8) realisierten Filme, auch wenn die geplante Trilogie mit filmischen Adaptierungen der drei großen griechischen Tragödien, die er zu diesem Zwecke selbst übersetzte, unvollendet bleiben musste. Man hat aber erst später den ganzen Umfang der Beschäftigungen Pasolinis mit Afrika entdecken und überblicken können. Nicht nur, dass er sich kontinuierlich mit dem ›verfemten Kontinent‹ auf verschiedenen Ebenen beschäftigte, viele seiner philosophischen Kernthemen waren auch dann auf Afrika bezogen, wenn ihr Thema auf anderes zielte. Das gilt auch für die politischen Hoffnungen auf die revolutionäre Kraft des vorgeschichtlichen oder mythischen Menschen.

Zwar machte sich Pasolini keine Illusionen über die gravierenden ›Erfolge‹ und Folgen der Kolonialisierung, die ja schon über Jahrhunderte andauerte, seit dem portugiesischen Sklavenhandel in Angola und anderswo. Pasolini sah darin klar, dass die soziale Kraft des Lumpenproletariates insgesamt eine historische Alternative abgab zum auf industrialisierte Maschinenverbände, Akkumulation und einen quantifizierten Fortschritt fixierten doktrinären Marxismus, der historisch ja wenig mehr war als eine Variante der kapitalistischen Waren- und Wachstumsproduktion, wie das schonungslos Georges Bataille analysiert hatte (vgl. BATAILLE 1975 und 1985). Die mythische Kraft der Ungeschichtlichkeit, die archaische, in sich kreisende Zeit, die Zyklik einer Natur, die vitale Triebhaftigkeit der natürlichen Regungen, die Fröhlichkeit, das Lachen, die Trommeln und der Tanz, die durch Zivilisierung noch nicht gebändigte primäre Triebstruktur, aber auch die Oralität, Solidarität, die Diversität und konkrete Gegebenheit des menschlichen Lebens als eines von Instinkten im ›Naturzustand‹ bestimmten, d. h. unabhängig von der evolutionären, in Sprüngen, Revolutionen, Verschiebungen und Unumkehrbarkeiten sich artikulierenden Form der Zeit – all dies sind ihm lebendige Zeugen, Monumente von Vitalität.

Wenig bekannt geworden, ganz besonders in Deutschland, war dagegen die Anthologie schwarzer militanter Dichter, die Pasolini im Zeichen seines poeti-



schen Studiums der ›Négritude‹ vor seinen Filmen und Filmvorhaben 1961 bevorwortete. Einige Jahre zu früh wohl für die mentalen Konjunkturen. Als Pasolini Mitte der 1960er-Jahre zum ersten Mal in die USA reiste, im Kontext seines ›Padre Selvaggio‹-Komplexes, aber auch seines Vorhabens einer Verfilmung des Lebens von Paulus, dessen zeitgeschichtlich transponierter Teil in New York angesiedelt war, als er damals Allen Ginsberg und die Black Panthers traf, von denen er beeindruckt war, war diese Edition bereits Geschichte und in Vergessenheit geraten.

Pasolini, für den das Problem Afrikas an den Stadträndern Roms begann, bewies ein herausragendes Sensorium für die Qualitäten, die Kraft und Dringlichkeiten der gesamtafrikanischen Existenz. Für ihn umfasste das afrikanische Problem alles, was für die mythische Kraft eines Vor- oder Ungeschichtlichen einzustehen hatte. Davon legten auch andere Landschaften und Themenkomplexe Zeugnis ab, über den Jemen (Film über die Mauern von Sanaa), Jordanien, Irak, Pakistan, Afghanistan, Nepal (*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*), Kappadokien und Syrien (*Medea*) bis zu den afrikanischen Vorhaben im Komplex des *Wilden Vaters*. Zu Indien drehte Pasolini 1967-68 für TV 7, eine Sendereihe des italienischen Fernsehens, wie erwähnt, den kurzen Dokumentarfilm *Appunti di viaggio per un film sull' India*. Über seine erste Reise dorthin schrieb er, ebenfalls bereits erwähnt, das Buch *L'odore dell'India* (1962; deutsch 1986 erschienen, wobei im Titel ›Geruch‹ zu ›Atem‹ verschoben wird: ›Der Geruch Indiens‹). Die Vorliebe für regionale Differenzen, für Diversität und singuläre, ja exklusiv besondere Kulturen hat viele Wurzeln und eine lange Geschichte, die wir hier nur im Hinblick auf die Tätigkeit des Philologen, der Pasolini auch war, kurz charakterisieren wollen.

Mitte der 1950er-Jahre hat Pasolini zwei Bücher herausgegeben, in denen er linguistische Studien und Anthologien zu den diversen, heteronomen italienischen Dialekten, Volksgesängen und Liedern präsentierte und kommentierte. Das bleibt Zeugnis lebenslanger Interessen an ›nicht offizieller‹, politisch engagierter, sozialer Literatur, die inmitten des Lebens steht. 1961, nach langen Jahren des Drehbuchschreibens und genau an der Schwelle zu seinem ersten eigenen Film, schreibt Pasolini das programmatische Vorwort ›Der Schwarze Widerstand‹ zu dem bereits erwähnten, von Mario De Andrade herausgegebenen Band zur ›schwarzen Literatur‹, *Letteratura negra. Poesie*, der im selben Jahr, 1961,



erscheint und verschiedene afrikanischen Autoren und Poeten versammelt (vgl. PASOLINI 1961, 2011).

Für diese von ihm herausgegebene Anthologie zur ›schwarzafrikanischen‹ Dichtung verfasst er ein ausführliches Vorwort. In ihm greift er auf Erich Auerbachs Begriff der ›figuralen Erfüllung‹ zurück. Auerbachs ›kreatürlichen Realismus‹ hatte Pasolini schon Mitte der 1950er-Jahre rezipiert und mit seinen Schriftstellerfreunden und -kollegen literarisch und philosophisch diskutiert. Es ging um die Notwendigkeit der Erneuerung der formalistisch werdenden neorealistischen Darstellungsmittel. Auch von hier ist der Blick auf den anderen Kontinent gut motiviert. Afrika erschien ihm, leicht verständlich, als Inbegriff subproletarischer Evidenz und der Existenzweise reproduktiver Armut.

Es sind, so die Hoffnung, die drängenden Massen, das Universum der Ausgehungen, die eine radikale Vision von Freiheit entwickeln. Mehr noch als für den problematischen Optimismus steht für Pasolini Afrika als Zeuge dafür, dass die halbe Welt nur konsumiert, nichts produziert. Also über einen anderen, devianten und dissidenten Modus historischer Existenz verfügen muss. In einer politischen Spiegelung sieht er entsprechende Gefahren des Konsumismus als einen dialektischen Prozess auch in Italien. Gleichförmigkeit wird hergestellt, Standards werden verschoben. Aber unterhalb der enteigneten Konsumenten ergibt sich eine internationalisierende Vereinheitlichung des Subproletariates. Italienische und afrikanische Gegenwart gehören deshalb zusammen. Als Dichter, zumal geschult an der sogenannten Dekadenz – dem ›Formalismus‹ seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert –, erweist sich ihm aber, dass ästhetische und politische Dimension auseinanderdriften. Afrika findet noch keine eigene Sprache. Der neue Widerstand hat noch keinen existenziellen eigenen Ausdruck entfalten können, weder in Italien noch in Afrika. Bleibt die ›Grammatik des Lebens‹ als eine gefährdete Utopie, als Entwurf einer lebensnotwendigen, aber enteigneten, vorenthaltenen oder verweigerten Freiheit. Leitende Frage ist: Was ist das, ›Afrika‹, wie kann man ›Afrika‹ verstehen? Pasolini erläutert im eben erwähnten Vorwort zur Anthologie *Der Schwarze Widerstand*: »Der Begriff ›Afrika‹ steht für einen hochkomplexen, bisher als wirkliche revolutionäre Kraft noch nicht genutzten subproletarischen Zustand« (PASOLINI 2011: 34).



Hier wird schon eine gesellschaftliche Kraft unterhalb der orthodoxen marxistischen Theorie und Geschichtsauffassung akzentuiert. In dieser ist nur das Proletariat, also die an der Maschine vergesellschaftete und zugleich unterworfen/entfremdete Arbeitskraft, die substanzielle Lernkraft der Geschichte. Ja mehr noch: heimliche, noch unentdeckte Kommandozentrale ihrer evolutionären Logik. Das Proletariat verfügt über die Aufgabe einer Erfüllung der Schemata von akkumulativer, evolutionär gesteuerter Befreiung. Man muss sich hier in Erinnerung rufen, dass diese Theoriekonstruktion nie die Zustimmung Pasolinis gefunden hat. Für ihn forderten das Leben wie auch eine gesellschaftliche Situation subjektive Entscheidung, Verantwortung, Leidenschaft, unbedingten, an nichts anderes delegierbaren Willen zum Handeln. Sein Marxismus ist wesentlich geprägt durch die Lektüren von Antonio Gramsci, dem er ja auch einen prämierten legendären Gedichtzyklus gewidmet hat (*Gramscis Asche*, 1957). Gramsci nun ging von lebendiger Bildung, Kulturalisierung des revolutionären Subjekts aus. Deshalb ist die Macht über das gesellschaftliche Imaginäre oder Symbolische von wesentlicher Bedeutung. Es geht um kulturelle Hegemonie, Pasolini geht hier einen entscheidenden Schritt weiter oder verweigert diesen gerade, je nach Standpunkt: Nicht das Proletariat als maschinisiert geformtes Subjekt, sondern der existenzielle Hunger nach Leben, seine elementare Grammatik im Subproletariat ist, was wirklichen Reichtum an Leben und souveräne Verausgabung des Lebendigen verspricht. Es ist nicht das, was durch die Maschine an Subjektivität enteignet wird und als revolutionäres Potenzial wiederkehrt. Wiederkehren tut es nur als globaler Konsumismus, standardisierende Gleichförmigkeit.

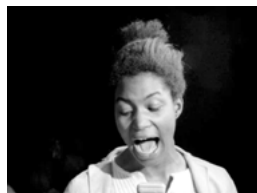
Es ist nicht die wachsende Entfremdung, die zur Aneignung zwingt. Es ist das energetisch Vorausliegende, das Potenzial des Unartikulierten, Rohen, Resistenten, die Nicht-Vereinnahmbarkeit von Gabe und Verschwendung. Die marxistische Konstruktion des Industrieproletariats entspricht dessen bürgerlicher Konstitution vollkommen, stellt eine Variante akkumulativ und geschichtsphilosophisch konzipierter (>logifizierender<) Ökonomie dar. Entsprechend taucht das >Sub-< bei Marx nur in Gestalt des Schimpfwortes >Lumpenproletariat< auf. Es bezeichnet die Unterentwickeltheit und Lernunfähigkeit der unterworfenen Klassen unterhalb der Subjektivität bildenden Arbeit. Wenn nun heute Arbeit drastischer,



systemisch wachsender Mangel geworden ist, dann erzeugt die kapitalistische Industrie zudem keine Subjekte mehr, sondern nur noch ›Lumpen‹ (Hartz IV als Dauerzustand der Freisetzung von Arbeitsmöglichkeiten, nicht Ausdruck einer Arbeitsmoral). Dass von der entfalteten industriellen Maschine kein zwingender Weg zum wirklichen Reichtum führt, wissen wir mittlerweile. Und hätten es an Afrika seit Langem lernen können. Die Gesellschaft bietet nicht per se eine Aneignung der in ihr erzeugten Entfremdung als Realität gegen sie und Mittel zur Überwindung ihrer selbst an. Und das Proletariat wird nicht gerettet durch den Ausschluss negativer Kräfte, ›Lumpen‹, denen ja auch zugehört, dass sie sich politisch durch Partei und Ähnliches nicht formen lassen wollen.

Pasolinis politische Radikalität ist, trotz aller gesellschaftstheoretischen Geschultheit die des Literaten, kulturellen Beobachters, Semiotikers, Poeten und Linguisten. Seine Analyse der von ihm gesammelten ›schwarzafrikanischen‹ Dichter zeigt, dass es keine politisch oder revolutionstheoretisch inkorporierte Sprache des Widerstands gibt, die politische Befreiung schon als kulturellen Gebrauch etabliert hätte. Der mittlerweile gereifte Widerstand ist noch nicht autonom. »Die kulturelle Sprache dieses noch nicht vollständig zu einer autonomen und geschichtlich neuen Kultur gereiften Widerstands ist – von Afrika über Südamerika bis den Vereinigten Staaten – die der europäischen Dekadenz« (PASOLINI 2011: 24). Die Erfahrungen des vitalen Lebens sind also durch die Sprache Nervals, Baudelaires, Rimbauds, Mallarmés und vieler anderer hindurchgegangen. Poetische Radikalität erschließt die Vorstellung vom vitalen Reichtum des Lebens, nicht die politische Wahrheit einer, beispielsweise marxistischen Theorie.

Die Hoffnung solcher politischen Theorie wäre wohlfeil und begeisterte wieder nur den ›Fremden‹, die Reisenden, den Touristen, den theoretischen Kolonialisten. Dieses Problem wurde deutlich schon im damals modisch zirkulierenden Begriff der ›Négritude‹, der etwas dinglich fasste, was nur als dynamische und zudem unreine Mischung von Eigenem und Fremdem, Innen- wie Außengeleitetem zirkulierte. Solches hat später das Konzept des Kreolischen durch Édouard Glissant genau analysiert. Es drehte sich auch hier die Beanspruchung einer kulturellen Autonomie um die Frage, ob man unrein sprechen darf und verstelltes, immer von Anderem imperial Durchsetztes sich als genuin autonome Sprache



eigenen könne. Ein Problem, das Michel Leiris in Haiti untersucht hat, der die Eigenständigkeit des Kreolischen als ein überlebensfähiges, starkes Genuines noch im Verstellten wertet, wie das auch Édouard Glissant getan hat: Sprache des Unreinen wäre eine, die Authentizität im Sinne einer Präsenz des Durchformten und Entfremdeten sicherte. Intuitive Vernunft Afrikas und europäische Zivilisation gehen also auch im Zeichen kultureller und linguistischer Autonomie eine immer brüchige und vorläufige Einheit ein.

Für Pasolini jedenfalls wird Afrika wahrscheinlich schon Mitte der 1950er-Jahre, den Jahren des Verfassens der beiden Römer Romane *Ragazzi di Vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959), zum Synonym für das Lumpenproletariat Italiens. Pasolini spricht von

»Afroasien, das – um es klar zu sagen – an der Peripherie Roms beginnt und Süditalien, einen Teil Spaniens, Griechenland, die Mittelmeerstaaten und den Mittleren Osten umfasst. Man denke an die Graffiti auf den Mauern von Turin: ›Weg mit den Süditalienern=Araber‹ [...] In diesem Sinne umfasst der Begriff ›Afrika‹ die Welt des ›konsumierenden‹ Subproletariates gegenüber dem produzierenden Kapitalismus: die Welt der Subregierung, der Subkultur, der vorindustriellen, von der industriellen ausgebeuteten Zivilisation [...] Es gibt diesen Kampf; und wenn sein unmittelbares Ziel die Unabhängigkeit ist, so ist das wahre Ziel die ›soziale Gerechtigkeit‹. Sie ist die charakteristische Verbündete jenes Widerstandes, so wie für die nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts die Verbindung Unabhängigkeit-Liberalismus charakteristisch war. Es ist ausgesprochen symptomatisch, dass heute jene Völker für soziale Gerechtigkeit kämpfen, die fast unvorstellbar weit von der industriellen Zivilisation entfernt sind: Subproletariate, die im Vergleich zu dieser Zivilisation geradezu vorgeschichtlich sind. Darin sehe ich das bedeutsamste Phänomen unserer historischen Gegenwart« (PASOLINI 2011: 34).

Es lohnt, kurz auf den Verweis auf die Graffiti von Turin zurückzukommen.

Turin ist die Stadt, in der Antonio Gramsci seinen Marxismus entwickelt hat, der eine kulturelle Hegemonie, nicht nur eine ökonomische Theorie erforderte. Turin ist die Stadt von FIAT und einer technisch-maschinell fortgeschrittenen Industrie. Und Turin ist Gründungsort und Hochburg des PCI, der kommunistischen Partei Italiens, Gramsci einer ihrer Gründer. Turin ist also, kurz gesagt, die Stadt des klassischen, gebildeten Proletariats, das im Sinne der marxistischen



Theorie sich subjektiv nicht nur ausbildete/formte, sondern bildete/konstituierte. Turin ist seit dem Ersten Weltkrieg der hochentwickelte industrielle Ort Italiens, ein Ort auch beginnender Fabrik- und Klassenkämpfe. Wenn in Turin die einwandernden Lumpenproletarier, ungelerten und auch gewerkschaftlich nicht organisierten Hilfskräfte Süditaliens mit den ›Arabern‹ gleichgesetzt werden, dann geht es um üble Verunglimpfung, Beschimpfung. Und eben dies illustriert die Entgegensetzung von Proletariat und Lumpenproletariat aus der Sicht Pasolinis auf das Beste.

Dementsprechend beschreibt Pasolini das afrikanische Leben als eines im Zustand der Vorgeschichte oder Geschichtslosigkeit: noch nicht in den Stand der Geschichte eingetreten zu sein bedeutet auch: sich nicht dem Phantasma einer evolutionären Logik von Fremdbestimmung und der Unterwerfung als dialektisch vermitteltem Lernprozess der Subjektwerdung unterworfen zu sehen.

Es ist durch die Konfrontation dieser Vorgeschichtlichkeit mit dem industrialisierten Westen ein Vakuum erzeugt worden, eine Sphäre von Möglichkeiten, aber auch Drohungen, beginnenden Zerstörungen wie geschärften Aufbruchsstrebungen und Utopien. Pasolini ist anhaltend fasziniert von der vorgeschichtlichen Radikalität eines archaischen Lebens. In Afrika lernt er es in reiner, ›roher‹ Form kennen, und es stärkt dies seine Wahrnehmung der unterliegenden Qualitäten des italienischen Kulturprozesses, der sich in einen nivellierenden, Differenzen auslöschenden Konsumismus zu verwandeln beginnt, für ihn sichtbar genau in den Jahren, in denen er sich anschickt, sich intensiv mit Afrika zu beschäftigen. Ihm wird gewiss: Die technische Welt ist unfähig, ein Heiliges zu erkennen. Schon dies würde reichen, dass er sich vollkommen auf die Seite Afrikas schlägt.

Geschrieben wurde solches, wie gesagt, 1961. Vorangegangen waren, wie ebenfalls erwähnt, die beiden Ruhm und öffentliches Bild Pasolinis prägenden Römer-Romane, in denen er das italienische Afrika, die verworfenen und verfemten Araber in den Vororten Roms, ihre Sprache, ihren Habitus, ihr Leben charakterisierte. Eine Welt, die er wenig später auch in seinen beiden ersten Filmen, *Accattone* (1961) und *Mamma Roma* (1962), aufleben ließ. Man versteht: Es ist das Unhistorische, das, was als mythische Präsenz und archaische Kreiszeit, Schicksalsgläubigkeit und Produktionsverweigerung, als Kleinganoventum und große Verweigerung



von Arbeit die Welt unterhalb der Historie, ihres Pathos und ihrer Produktionsmaschinerien am Leben hält.

Auf dem Hintergrund der Lebensbedingungen des italienischen Lumpenproletariates – konkret: der an den Stadträndern Roms sich ansammelnden Zuwandererströme aus einem pauperisierten italienischen, also quasi ›afrikanischen‹ Süden – und seiner Lebensbedingungen in den Borgate Roms schien die Wahrnehmung Afrikas als einer vorgeschichtlichen Existenzform, die, quer durch die historische Zeit, mit ihr kollidierend verläuft, als überaus plausibel. ›Afrika‹ meint also die Zone der Kollisionen zwischen Geschichte und Vorgeschichte, keinen geografischen oder rassistisch determinierenden Begriff, ja im Grunde überhaupt kein Territorium. Es ist darin ein Kräftefeld, ein Dispositiv beschrieben, keine fixierbare Größe. Ein Gedicht aus dem selben Jahr und Kontext mit dem Titel ›Der Mann aus Bandung‹, eröffnet Pasolini so:

»Lasst uns nach Osten fliehen! [...] Über die Appia, / die neue Appia, die sich verliert zwischen / Bauten kolossaler, hängender Friedhöfe zu beiden Seiten, / ausgetrocknet von der Sonne, der alten, der Sonne der Sümpfe und Herden [...] Mit der zweispurigen / Straßenbahn in die Castelli, / mit den baumgesäumten Plätzen, den Totenhallen, / voll Geflatter unwahrscheinlichen Lebens, / in den Sonnenschneisen, den kargen Schatten. / Die Appia verschwindet, doch es ist Todesqual, / Frieden zu finden im Meer der Felder: / Stur will es nicht enden, das Leben!« (PASOLINI 2011: 56).

Bandung ist eine indonesische Stadt, in der 1955 afrikanische und asiatische Staaten zusammengekommen sind, um sich für ›blockfrei‹ zu erklären. Es handelte sich also um eine wichtige Konferenz nicht westlicher Staaten, heute würde man sagen: Regungen an den Rändern, damals meistens noch unterhalb des Status der ›Schwellenländer‹ sich bewegend. Erstmals forderten Länder außerhalb der Hegemonie des Westens eine politische Stimme: Nehru (Indien), Tschu En Lai (China), Tito (Jugoslawien), Nasser (Ägypten) und Sukarno (Indonesien) nahmen neben anderen daran teil.

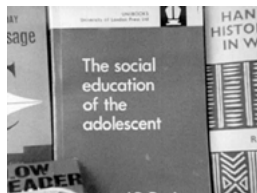
Pasolini huldigt aber auch hier, wie sonstwo und überhaupt, nicht der notorischen europäischen ›Flucht nach Osten‹ und der Mystifikation, zunächst, des Orients und, dann, eines ›Schwarzen Kontinentes‹, in welche sich die zerstörte europäische Seele sonst so gerne flüchtete. Ihm waren solche Zugriffe fremd. Ihn



interessierte die Prähistorie, das kategorial Unfassbare, nicht ein ›Noch-nicht‹ oder nur ein ›Abgeschiedenes‹. Pasolini beginnt, nach Marx und Freud, nach Auerbach und Spitzer in den 1950er-Jahren, diverse Ethnologen, Religionswissenschaftler und Mythenforscher zu lesen: Mircea Eliade, Frazer, Lévy Bruhl, De Martino. Er entdeckt die Kraft der Vorgeschichte, den Schrecken einer gewaltigen Vergangenheit und die neue Prähistorie eines alles verödenden Kapitalismus. In Afrika sind diese beiden vorgeschichtlichen Zustände unauflöslich ineinander verschränkt.

Die Gemeinsamkeit des vorgeschichtlichen, vom Konsumismus bedrohten lumpenproletarischen Lebenszusammenhangs, eines Lebens ohne industrielle Erfahrung und maschinelle Vergesellschaftung, erschien Pasolini politisch wie anthropologisch, also wahrlich in großem Zuschnitt, offensichtlich: Italien ist Afrika und Afrika ›sein‹ Italien. Das Subproletariat hier wie dort verweist auf das, was dem Leben angetan worden ist im Namen der Produktion, der Effizienz, der Akkumulation. Afrika ist weniger ein Kontinent als ein Kräftefeld, eines, das auf die Wahrheit in einer entstellten Wirklichkeit abzielt.

Historisch bilden die Kongo-Wirren den Hintergrund für Pasolinis Filmvorhaben ›Padre Selvaggio‹, begleiten dieses. Er schreibt zahlreiche Handlungsabrisse für Filme. Darunter auch das Treatment ›Es ist schön, den Löwen zu töten‹, das er 1962 als Text publiziert (PASOLINI 2011: 68f.). Darin findet sich eine unverstellt artikulierte Sympathieerklärung für den mythischen, archaischen, vorrationalen Standpunkt einer ›heiligen‹ Kultur, die sich gegen fremde Erzählungen behauptet. Es handelt sich um ein anrührendes optimistisches Manifest des sonst und erst recht später so verzweifelten Dichters. Man darf als treibendes Motiv für diese allerdings keineswegs naive Konstruktion eine Nähe zu den im Friaul erlebten Jugendjahren annehmen, die situiert waren inmitten einer in sich kreisenden, produktiven, vor- oder außergeschichtlichen Natur, glückliche Jahre des Lebens im Hause der Mutter, Arbeit in der selbst gegründeten Akademie für friulanische Sprache, der Dichterwerkstatt mit anderen, der Tätigkeit als Volksschullehrer in Valvasone, dem Nachbarort von Casarsa della Delizia. Dort schreibt Pasolini 1949/50 einen ersten Roman, dessen Titel er sich von Karl Marx leiht: *Der Traum von einer Sache* (*Il sogno di una causa*). Es handelt sich um eine Erzählung über den



Kampf von Jugendlichen für eine andere friulanische Zukunft. Hintergrund sind die Landarbeiterkämpfe und die Arbeitsmigration der ersten Nachkriegsjahre. Den unvollendeten Roman veröffentlicht Pasolini 1962.

Immer wieder stellt sich Pasolini den Sprung von der Prähistorie in die Freiheit vor, als einen mühseligen Übergang in allen möglichen Varianten. Aber er meint auch, dass die Demokratie nur aus afrikanischem Geist, also aus der radikalen Freiheitsabsicht der Prähistorie erfolgen kann. Die ›afrikanische Orestie‹ und zahlreiche Texte aus der Mitte der 1960er-Jahre widmen sich diesen Versuchen (PASOLINI 2011: 84f.). Wirklich geworden und überlebt haben daraus – wie dargelegt – Texte und filmische Notizen, ein Film über einen Film, den er nicht dreht, der aber als Film über den Film dessen Platz vollkommen behauptet.

Ähnlich wie später Heiner Müllers Adaptionen der afrikanischen Tragödien sieht Pasolini keine Zukunft im westlichen Fortschritt. Europa sei ermattet, die Götter kehrten nicht zurück, alles sei faul, morsch, verrotten. Aber auch und gerade die revolutionären Mystifikationen sind überflüssig. Und gratis dazu. Eben deshalb geht Pasolini den Umweg nach Afrika über die altgriechischen Tragödien, deren genuiner Geist er in Afrika neu finden, vielleicht auch erfinden will. Die technisierte Welt sei unfähig geworden, das Heilige zu erkennen. Nur die Magie der kinematografischen Apparatur als eine ›technische Vermittlung des Numinosen‹ könne solchem Verlust und Zerfall vital entgegentreten. Diesen Gedanken entwickelt Pasolini tatsächlich anhand seiner Rezeption der Abhandlungen Mircea Eliades zu den göttlichen Schmieden, Alchemisten, den alten Handwerkern und Demiurgen einer des Heiligen kundigen, einer begeisterten, einer beseelten, emphatischen, alles mitreißenden Welt. Die griechischen Figuren und Handlungen erscheinen nun der afrikanischen Welt eingeschrieben.

In den *Notizen zu einer afrikanischen Orestie* verschiebt Pasolini, wie dargelegt, den Blickwinkel nochmals. Die ihn bewegende Thematik taucht dann auch in dem grandios komischen Film *Große Vögel, kleine Vögel* auf, zumindest in einer Vorstufe. In einem Prolog, der gedreht, aber nicht in den Film aufgenommen wurde, spielt Totò, der als Schauspieler für den Zyklus der afrikanischen Filme vorgesehen war, dessen früher Tod aber wesentlich am Nicht-Zustandekommen des Vorhabens beteiligt war, einen Dompteur, der durch einen von ihm dressierten Adler erlöst

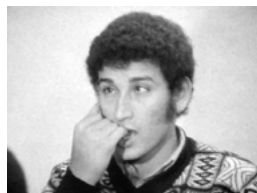


wird. Der Dompteur liest dem Adler Texte vor: Pascal, Rimbaud, die Mystiker. Das geht so weit, dass der Dompteur sich seinem Totemtier anverwandelt, mit den Armen wie mit Flügeln schlägt und schließlich zum Himmel sich aufschwingt (vgl. Kammerer in PASOLINI 2011: 80f.). In den Notizen zur afrikanischen Orestie diskutiert Pasolini lange mit schwarzen Studierenden der Universität Rom über das Problem der revolutionären Befreiung, den Status und historischen Bruch in der Existenz des Subproletariates. Die revolutionäre Begeisterung ist vorerst verraucht, aber es sind auch schon einzelne Ziele erreicht. Eine nicht ungefährliche Normalisierung droht.

Pasolini war, wie schon erwähnt, 1966 tief beeindruckt von den Black Panthers, von denen er einige in New York kennenlernte. Dennoch gibt es für ihn damals keinen revolutionären Schluss, keine sichere Auflösung. Die den filmischen Recherchen nachgeschriebenen *Notizen zu einer afrikanischen Orestie* enden mit einer ›aufgeschobenen Schlussfolgerung‹ und einer geduldig werden müssenden Sehnsucht nach der Zukunft, vor allem aber mit dem Hinweis: »Probleme löst man nicht, man lebt sie« (PASOLINI 2011: 110). Dem entspricht die für dieses Vorhaben, d. h. die afrikanische Transformation der altgriechischen Orestie, handlungsleitende, fast obsessiv, zumindest anhaltend verfolgte Absicht, die Furien in Eumeniden zu verwandeln.

Nicht nur im Filmprojekt, sondern auch im 1966 geschriebenen Theaterstück *Pylades* entfaltet Pasolini die Hoffnung, die verfolgenden, rächenden, unerbittlich strafenden, mörderischen Quälgeister der Erinnerung an verwerfliche, todbringende Schuld, eben die fürchterlichen und furchterregenden Furien, würden den Eumeniden, den sanfteren Göttinnen einer träumerischen wie traumhaften Versöhnung, Platz machen. Den Stoff entwickelte Pasolini im Rückgriff auf Motive der Orestie des Aischylos. Diese hatte er aus dem Altgriechischen übersetzt – *L'Orestie di Eschilo* erschien 1960 als Buch in einem Mailänder Verlag.

1969 veröffentlicht Pasolini den Text *Die andere, tödliche Freiheit* als Hommage an und Würdigung des ermordeten kenianischen Unabhängigkeitskämpfers und nach der Unabhängigkeitserklärung von 1963 führenden Politikers Tom Mboya. Pasolini macht sich keine Illusionen: Für die Freiheit zu kämpfen ist nicht geboten, weil dies euphorisch oder ein positives Versprechen wäre, sondern weil



die Grammatik des Lebens, die Vitalität, das Unvermeidliche, kurzum: ein selbst wiederum archaisches Schicksal das erfordern. Er notiert, illusionslos und emphatisch zugleich, also hellichtig: »Alle Befreiungskriege haben dieses traurige Ende. An welches Land ich auch denke, ich sehe auf der ganzen Welt ein entsetzliches Panorama von Befreiungskriegen, die in Enttäuschung und Restauration mündeten. Das wird auch in Vietnam geschehen – wie anders wäre es vorstellbar? Welchen Sinn hat es also zu leben, wenn nicht in – verzweifelter oder meinetwegen bornierter – Treue zu der ersten rohen Idee der Freiheit, die uns als junge Menschen zum Handeln trieb?« (PASOLINI 2011: 117). Mit diesem Rückgriff, hoffender Vorschein zugleich und in einem, endet der Text über Tom Mboya.

Es gibt zahlreiche weitere Texte aus den 1960er- und beginnenden 1970er-Jahren Pasolinis zu Afrika, so einen aus dem Nachlass veröffentlichten mit dem bezeichnenden Titel »Was tun mit dem ›edlen Wilden?« (PASOLINI 2011: 120f.). Er reflektiert hier auch, wie vor ihm Michel Leiris und Claude Lévi-Strauss, Carl Einstein und Georges Bataille, den Weg der Ethnologie und ihrer Maskeraden. Immer wieder artikuliert Pasolini seine fortentwickelten Gedanken zu Afrika als einem Dispositiv der gefährdeten, existenziell gebotenen Freiheit und Befreiung. 1970 schreibt er einen ebenfalls erst postum, aus dem Nachlass veröffentlichten Text »In Schwarzafrika herrscht eine Leere zwischen den Jahrtausenden« (PASOLINI 2011: 127f.). Er verweist darin – die rassistischen Konstrukte grobflächiger Identitätszuschreibung zurückweisend – auf Sprachenreichtum, kulturelle Vielfalt, ausdrücklich in Bezug auf Nigeria, aber auch weitere Bauernvölker und Regionen Äquatorial-Schwarzafrikas.

Pasolini notiert zusammenfassend:

»Im täglichen Leben, im ›Dasein‹ der Afrikaner herrscht eine (auch psychische) Leere, die sich offenbar im Zuge der ›spirituellen Katastrophe‹ des vorgeschichtlichen Menschen aufgetan hat, als er abrupt mit der modernen Welt in Berührung kam. Der erdrutschartige Zusammensturz alter Lebensweisen, den er innerlich erleidet, hinterlässt eben diesen Zustand der Leere, der einer Art Betäubung, einem Verstummen oder Wachschlaf gleicht. Wie mechanisch und abwesend treten diese Menschen in die moderne Welt ein. Ungeachtet der Trägheit, die in ihren traumartig ›verlangsamten‹ Gesten zum Ausdruck kommt, ist der Einbruch Afrikas in ein neues Zeitalter (also des Neokapita-



lismus) eins der rasantesten historischen Phänomene, die sich jemals ereignet haben«
(PASOLINI 2011: 129).

Nicht die Technisierung, nicht der Kapitalismus alleine, es markiert das Implodieren, die Leere das eigentliche Problem dieses verfeimten und enteigneten, dieses undeutlichen und versprechenden Kontinentes, der in die Geschichte nur einzutreten scheint, um im Zustand der Geschichtslosigkeit zu verharren. Die Abwertung ist Signatur und zugleich Herausforderung des Kontinents Afrika.

Und das passt natürlich auf das von uns hier breit erörterte Problem der Relikte des Archaischen (Masken, Religionen, Heiligtümer, Zauberkräfte, Ahnenkult, Zeremonien, Trance- und Ekstasetechniken, Totems), der entleerten numinosen Gegenstände, die einer Zivilisationstechnik oder -maschine eingeschrieben werden, die sie radikal transformiert, in symbolische Zeichen ästhetischer Zuneigung verwandelt. Pasolini erörtert im weiteren Fortgang der These von der geschichtslosen Leere und Implosion Kommunismus, Marxismus und Christentum, aber auch einen besonders zerstörerischen Mohammedanismus als radikal kritisch zu sehende Kräfte bezüglich der Frage einer Entmythisierung, die einhergeht mit einer politischen Zerstörung der authentischen Kulturen. Diese Mächte stehen nicht gut da.

Bleibt das Projekt eines Kommunismus im archaischen Gewand, der sich dem Fortschritts-Syndrom verweigern könnte. Pasolinis Betrachtungen enden so:

»Vor allem die nomadischen Hirtenstämme verweigern sich der Geschichte in einer mysteriösen und unwiderruflichen kollektiven Entscheidung. Die Bauern dagegen, also die größten, ja fanatischen Traditionalisten, nehmen die Einladungen der bürgerlichen Gesellschaft bereitwilliger an [...] Ihre bäuerlichen Schutzgötter sind längst in den kleinen, erlesenen Museen von Städten wie Niamey und Bamako ausgestellt, wunderbare, mit Pflanzenfasern umflochtene Holzfiguren von tief anrührender Schönheit – und bei dem Gedanken, dass diese Bauerngötter dieselben sind wie z. B. jene im Latium vor der Ankunft des Äneas, fühlte ich, dass meine Augen auf einmal in Tränen schwammen«
(PASOLINI 2011: 132f.).

Pasolinis ›Tränenmeer‹ ist keine Figur der Rührseligkeit.

Wer die narzisstische Sentimentalität dieses Dichters, Filmers, Autors und Kritikers, die gewiss die problematische Figur einer gefährdeten Existenz prägt



und nicht selten merkwürdig und unangenehm berühren kann, ins nur Rührselige dreht, um sich die zuweilen tatsächlich peinigenden Peinlichkeiten vom Hals zu halten, der verstellt sich auch den wichtigen, den alles entscheidenden Blick auf die von Pasolini ein Leben lang vollzogene und vorgeführte historische Weite eines Kulturentwurfs, der alte griechische Tragödien zur unmittelbaren Zeitgeschichte und Gegenwart rechnet und sich jedem Fortschritt historischer, evolutionär-logisch überhöhter geschichtsphilosophischer oder metaphysischer Zeit verweigert, weil eben just die zwiespältige Empfindlichkeit den Autor davon überzeugt hat, dass es sich hier um eine Form von Gewalt und zugespitzter Verwüstung in einer depravierten Welt handelt. Auch hier kann man, mit dem Autor Pasolini sagen, dass Afrika nichts weniger als ein ›wahres‹ Europa und eine Welt im Ganzen ist.

Literaturnachweis

- BATAILLE, GEORGES: *Die vorgeschichtliche Malerei – Lascaux oder die Geburt der Kunst*. Genf [Skira] 1955
- BATAILLE, GEORGES: *Das obszöne Werk*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1977
- BETTI, LAURA; MICHELE GULINUCCI (Hrsg.): *Le regole di un' illusione. Il film, il cinema*. Rom [Associazione ›Fondo Pier Paolo Pasolini‹] 1991
- GENGE, GABRIELE: *Black Atlantic: Andere Geographien der Moderne*. Düsseldorf *Kunsthistorische Schriften* Bd. 11. Düsseldorf [düsseldorf university press] 2012
- JOUBERT-LAURENCIN, HERVÉ: *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*. Paris [Cahiers du Cinéma] 1995
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Afrika. Letzte Hoffnung*. Hrsg. v. Peter Kammerer. Hamburg [Corso] 2011
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Per il cinema*. Mailand [Monadori] 2001
- PASOLINI, PIER PAOLO: *L'odore dell'India* [1962]. Mailand [Garzanti] 2015
- PASOLINI, PIER PAOLO: *Il sogno di una cosa* [1962]. Mailand [Garzanti Novecento] 2002



PASOLINI, PIER PAOLO: *La resistenza negra*. Vorwort zu: Letteratura negra. La Poesia, a cura di Mario De Andrade. Roma [Editori Riuniti] 1961

PASOLINI, PIER PAOLO: *Una vita violenta* [1959]. Mailand [Garzanti] 2006

PASOLINI, PIER PAOLO: *Le ceneri di Gramsci* [1957]. Mailand [Garzanti Novecento] 2009

PASOLINI, PIER PAOLO: *Ragazzi di vita* [1955]. Mailand [Garzanti] 2006

RECK, HANS ULRICH: *Pier Paolo Pasolini*. München [Fink] 2010 (=2010a)

RECK, HANS ULRICH: *Pier Paolo Pasolini – Poetisch Philosophisches Porträt*. 2 Audio-CDs mit Booklet. Königs Wusterhausen [Edition Apollon] 2012 (=2012a)

SARTRE, JEAN PAUL: Vorwort zu: *Frantz Fanon, Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967

Bildnachweis

PASOLINI, PIER PAOLO: *Appunti per un Orestiade africana*, Produziert von IDI Cinematografica/I Film Dell'Orso, 1968/69. Es wurde, in starrer chronologischer Markierung, alle 60 Sekunden ein Standbild vom durchlaufenden Film erstellt/fotografiert (zit. nach: PASOLINI, PIER PAOLO: *Appunti per un'Orestiade africana*, DVD, Cineteca Bologna, 2. ed. 2009, ISBN 978-88-95862-05-7).

20. Moment

Chris Marker/Alain Resnais: ›Die Statuen sterben auch‹ – ein frühes Zeugnis radikaler, poetisch-philosophischer Kolonialismus- und Kunst-Kritik

Es handelt sich bei dieser Gemeinschaftsarbeit der beiden Regisseure aus dem Jahre 1953, für beide also ein frühes Werk in ihrer Laufbahn, um ein dezidiert antikolonialistisches Werk. Nach Vollendung und erster Präsentation wurde der Film auf den Index gesetzt, was ihm schnell legendären Status sicherte. Erst über fünfzehn Jahre später konnte er einem breiteren Publikum ohne Kürzungen bekannt gemacht werden. Die vom ›Centre national de la Cinématographie‹ 1953 ausgesprochene Zensur gab 1963 vorerst nur Teile des Films frei. Produziert und ermöglicht wurde das Werk durch einen Verlag mit dem Namen ›Présence africaine‹, der seit 1947 in Paris angesiedelt war mit dem Ziel, afrikanische Autoren zu verlegen, Schriftsteller und Poeten in erster Linie. Dazu gehörten etwa Aimé Césaire, Ousmane Sembene, Léopold Sédar Senghor, später, mit Erstpublikationen sogar, Werke von Chinua Achebe und Wole Soyinka. Zusammen mit den antikolonialistischen Philosophen Camus und Sartre ergab sich in diesem Zusammenhang eine frühe Situierung der ›Négritude‹ als einer kämpferischen antikolonialistischen Kunst und zugleich als Forderung einer genuin afrikanischen Kultur. Gegründet wurde der Verlag vom senegalesischen Philosophen Alioune Diop.

Schon dieser Produzent indiziert Militanz und damit eine verfemte Position im kolonialistischen Frankreich. Kein Wunder, dass die Zensur hier ständig auf Beobachtungsposten eingeschworen war. Von ihr wurde an unserem Beispiel besonders bemängelt Marker/Resnais' Konstruktion einer Parallelität zwischen dem im Titel angezeigten ›Tod der Statuen‹ und einer für das Vergnügen der Kolonisatorenklassen ermöglichten Kommerzialisierung, Profanierung und Banalisierung der afrikanischen Kultsphäre oder eben ›Kunst‹. In unserer Begrifflichkeit handelt es sich bei dieser Banalisierung genau um die Dekontextualisierung der rituellen Artefakte und das Schaffen einer autonomen, aber re-

ferenzlosen, rein ›ästhetischen‹ oder reizbezogenen Sphäre von ›Kunst‹ für die entwurzelten magisch-rituellen Objekte. Zum Unterschied allerdings von Carl Einsteins universaler Formästhetik war das Vergnügen an diesen kommerzialisierten Objekten nicht auf Arbeit, Resistenz und geistige Ausweitung ausgerichtet, sondern auf passiven Konsum, anstrengungsfreie Genussillusionen. Die Schilderung eines Afrika, das seinen Untergang nicht in Vernichtung, Genozid und Katastrophe, sondern im globalisierten Konsumismus findet, entspricht der um ein gutes Dutzend Jahre später entfalteten Auffassung Pier Paolo Pasolinis vom mittlerweile durchgesetzten anthropologischen Mord an der Differenz durch den internationalen Konsumismus.

Die audiovisuelle Collage von Marker/Resnais ist von vergleichbarer, nüchterner Diagnose geprägt, die im Film sowohl kühl wie furios angelegt ist. Antirassismus, Antikolonialismus sind hier, wie bei Pasolini, gebunden an einen strikten Antikapitalismus, was natürlich die nationale französische Empfindlichkeit besonders angerührt hat. Gerade weil bei Pasolini ein ›projektiver Orientalismus‹ (vgl. zur Anwendung dieses Ausdrucks von E. Said auf Pasolini: HILDEBRANDT 2013) mit der vehementen Preisung eines radikal-revolutionären Subjektes einhergeht, das in seinem Fall eine besonders bewegte Migrationsgeschichte hat – von den Stadträndern Roms über Afrika, die Black Panthers in den USA, die vierte Welt, das Lumpenproletariat bis hin zum Jemen – ist eine Instrumentalisierung unvermeidlich, die im Diskurs des Antikolonialismus, von Militanz und revolutionärem Kampf, immer wieder eine große, ja eine notorische Rolle spielt. Das lässt sich gut an der Gestalt des Psychiaters, Arztes und Revolutionärs Frantz Fanon zeigen, dessen dekoloniale Analysen (vgl. FANON 1967, 2001, 2011) von Anfang an und dann immer wieder von außen – von den weißen Meisterdenkern und Dominatoren jeglichen, auch des dissidenten Diskurses – überhöht wurden durch ein revolutionäres Pathos, das nicht nur existenzialistische Züge trägt wie bei Sartre (vgl. Sartre in FANON 1967), sondern in das der romantische Mythos einer geradezu heilsgeschichtlichen, ja gnostisch erlösenden Militanz eingewoben ist. Dieser Militanz ist durch ihre extern apostrophierte ›schwarze Vitalität‹ ein wahrhafter Anfang der endlichen, finalen Genesis des neuen Menschen im revolutionären Kampf eingeschrieben, die diesen emporstilisiert, eine Konstruktion, die in den letzten Jahren in einem erneuten Zugang zu Fanons Analyse wieder intensiver und kontrovers diskutiert wird (vgl. dazu MÜLLER 2002; DORESTAL 2005; ECKERT 2006; SAUTER 2010; zur früheren Diskussion: KAUFMANN 1966; abwägend und ausführend: VOGT 2013).

Zurück zum Film von Marker/Resnais. In einer aktuellen retrospektiven Ausstellung zum vermeintlichen Nochvorhandensein oder ästhetizistischen Wieder-

aufleben-Können des Animismus (Haus der Kulturen der Welt Berlin 2012), die in spezifischer Weise auch den eben anhand von Fanon geschilderten dekolonialen Diskurs ästhetisch vereinnahmt, wird ihr Werk wie folgt charakterisiert:

»In ›Les statues meurent aussi‹ (1953) verfolgen die französischen Filmemacher Chris Marker und Alain Resnais die koloniale Aneignung afrikanischer Kunst in ihren zwei dominanten Formen: ethnografischer Musealisierung und touristischer Kommerzialisierung. Der Film untersucht das komplexe Spiegelverhältnis, das der koloniale Blick produziert – die Aneignung des ›Anderen‹ als (negative) Bestätigung des Selbst –, und insistiert auf einer ontologischen Differenz afrikanischer Artefakte: Sie sind weder ›Kunst‹ noch per se ›spirituell‹ in einer Welt, in der eben diese Kategorien keine Bedeutung haben. Diese Differenz wird über das grundsätzlich verschiedene Verhältnis definiert, das westliche Museen und das mimetische Prinzip in der Kunst einerseits und afrikanische Kulturen und ihre Artefakte andererseits zu ›Tod‹ und ›Leben‹ in Bezug auf Objekte und ihre Subjektivität unterhalten« (zit. n. SCHERER 2012: 18).

Allerdings machte die Mischung von lyrischer, meditativer Intensität, ruhiger ästhetischer Anschauung und der kontroversen Anlage kritisch kommentierender Thesen den zensierenden Einschnitt besonders schwierig. In einem 1961 der Filmzeitschrift *Premier plan* gegebenen Interview beschreibt Resnais die Auswirkungen der Zensur auf die Komplexität des Werks. Einschnitte wirkten sich zerstörerisch aus, sodass die Konsequenz wohl wäre, den Film als ganzen zu bannen, statt ihn verstümmelt freizugeben. Die gesetzte Form wirkt resistent und beruhigend zugleich: still verlaufende, genaue visuelle Betrachtung wird kombiniert mit einem dichten lyrischen und analytischen Kommentar und überlagert/ergänzt durch eine anspruchsvolle, markante Tonspur. Chris Marker machte den Eiertanz der Zensoren und ihre Argumente im Wortlaut in seinem 1961 publizierten Buch *Commentaires 1* zugänglich. In diesem Buch veröffentlichte Marker auch den gesamten gesprochenen poetischen Kommentar des Films, neben den Szenarien von vier anderen seiner frühen Werke: *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1960) und *Cuba Si!* (1961). Man kann die Zögerlichkeiten der Zensur im Umgang mit dem machtvollen, dichten Film auch so lesen, dass ein gewisser künstlerischer Respekt auf eine massive Zerstörung der Filmästhetik verzichten wollte, es also vorzog, das integrale Werk zu verbieten, statt seine Machart durch gesetzte Eingriffe zu verunstalten und zu zerstören.

Das montierende Verfahren, die meditative visuelle Ästhetik, kombiniert mit lyrischen Kommentaren und präzisiertem Ton zeichnete auch andere Filme der beiden Regisseure in der damaligen Zeit aus. *Statuen sterben auch* war die erste Kooperation der beiden Filmer. Die Dreharbeiten begannen 1950 und waren 1953 beendet. Zwei Jahre später realisierte Alain Resnais seinen legendären, in den

Konzentrationslagern gedrehten Film *Nuits et brouillards* (*Nächte und Nebel*), der ebenfalls auf den Index kam. Der wiederum ein Jahr später, 1956, in der damals noch an der Pariser Rue Richelieu beheimateten französischen Nationalbibliothek und ihren Bergen von unentdeckten, schlummernden Schätzen gedrehte Dokumentarfilm *Toute la mémoire du monde* (*Das ganze Gedächtnis der Welt*) lebt von derselben Auffassung der Montage von Bild, Ton und Kommentar.

Entscheidend für die ästhetische Erfahrung in der Betrachtung des Statuenfilms ist, dass man zur Selbstwahrnehmung und Selbstreflektion gezwungen ist. Der Film ist darauf angelegt, Wahrnehmung auf einer zweiten, medialen Ebene zu betreiben. Der Film problematisiert im Horizont des angezeigten ›Sterbens‹ zudem generell das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Musealisierung und den mortifizierenden Prozessen des Mediums Film als solchem. Er zeigt nicht naiv, sondern zeigt das Zeigen als Teil des Problems. Kolonialismus, Verdinglichung, Voyeurismus und Ästhetisierung sind alles Faktoren in einem umfassenden Prozess der Entwurzelung, Profanierung, ästhetizistischen Distanzierung und Dekontextualisierung, also einer Zerstörung des Heiligen mittels Überführung seiner Totenmasken (Ideen, Formen, Allegorien) in musealisierende Geschichte, ein Vorgang, der das Museum im Sinne der zivilisatorischen westeuropäischen Konstruktion des 18. und 19. Jahrhunderts als Maschine der Indifferentialisierung bewährt und bestätigt.

Der Eröffnungskommentar des Films fasst dies in eine bewegende und überzeugende Kurzformel, gesprochen von Jean Négroni: »Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture« (MARKER 1961: 9). Knapper und präziser kann man es nicht fassen: Die gestorbenen Menschen gehen in die Geschichte ein, die gemordeten Statuen und Ritualwerke aber in die Kunst. Es handle sich hierbei um eine ›Botanik des Todes‹, die man ›Kultur‹ nenne. Damit zählt das Werk von Marker/Resnais zu den ersten Manifestationen europäischer Künstler und Denker, die die französische Kolonialisierung des afrikanischen Kontinentes auf das Schärfste verurteilen.

Dagegen auf eine universalistische Strategien der Kunst und ihrer symbolisch beanspruchten Versöhnungskraft zu setzen, würde die Prozesse und Strategien der Kolonialisierung fortsetzen – ob absichtlich oder nicht. Die Wiederbeschwörung des Animismus ist eine der hauptsächlichen Strategien der Re-Sakralisierung der Gegenwartskunst. Damit ist nicht neoreligiöse Kunst gemeint oder Kunst, die durch Referenz auf numinose Inhalte selber religiös würde, sondern, dass Kunst als solche in den Status quasi religiöser Erfahrung erhoben wird. Würde man eine Revokation des Animismus als eine ästhetische Setzung zulassen oder

diese als Haltung verlangen, landete man unvermeidlicherweise bei der kitschbelasteten Auffassung, der Künstler unterhalte per se privilegierte Beziehungen zu einer Art Schamanentum. Und zwar nicht innerhalb eines rituell-religiösen Systems, sondern als eine Charaktereigenschaft der Kunstproduktion im westlichen Kunstsystem. Seit der Pariser Großausstellung ›Magiciens de la terre‹ von 1989 bricht sich eine Welle solcher ästhetischer Numinositätsideologie mit Verweis auf Ritualkulturen der kolonialisierten Völker Bahn durch die ›Erste Welt‹. Dagegen wendet sich der Präsident des eben renovierten Palais Tokyo in Paris, das als ausgezeichnete Ort dezidierter Gegenwartskunst angesprochen werden darf.

Jean de Loisy besteht gerade im Hinblick auf die so kurant gewordene und billig zu habende schamanistische Auffassung der Künstlerrolle auf dem Gegenteil, nämlich dass der Künstler kein Schamane sei. Ihn interessiert die historische Anthropologie und die Wanderung der Motive zwischen Kulturen, nicht ein transkulturell Mythisches. Sein Argument und seine Kritik zählen besonders, weil de Loisy einschlägige Themen in kritischen Ausstellungen aufgearbeitet hat, zum Beispiel die Ausstellung ›Narren, Künstler, Heilige. Lob der Torheit‹ (2012 Bundeskunsthalle Bonn; im selben Jahr im Musée du Quai Branly in Paris unter dem Titel ›Les maîtres du désordre‹ gezeigt). Es geht ihm um Schock und das ›Rätsel der Präsenz‹, nicht um Fetisch und Magie, die nur in die Sphäre der Kunst transportiert würden. Das Verhältnis von Anthropologie und Kunst, so de Loisy, sei keines, das in Bildern einer kosmischen Reise, einer Initiierung oder metaphysischen Transsubstantiation gefasst werden könnte. De Loisy, der 1995 im Centre Pompidou eine Ausstellung zu ›Hors limites: L'Art et la vie 1952-1994‹ realisierte, akzentuierte darin Selbsterfahrung und Introspektion als wesentliche Faktoren der Performativitätsleistung der Gegenkulturen seit den 1950er-Jahren, wies aber den Gestus des Schamanistischen und des Heiligen als bloß symbolische Bezüge aus und damit die Auffassung von einer wirklichen Wiederkehr des Heiligen in der Kunst zurück. De Loisy resümiert seine Überlegungen zum Themenkomplex in einem Gespräch so:

»Mehr darauf aus, Dinge zu begreifen, gehöre ich zu jenen, die sich langweilen, wenn sie dazu angehalten werden, darüber zu reden, was sie kennen. Entsprechend haben sich die Themen, die ich untersuche, kontinuierlich weiterentwickelt. ›Hors limites: L'art et la vie 1952-1994‹ im Centre Pompidou war eine der ersten Ausstellungen, jedenfalls in Paris, die sich der Geschichte der Gegenkultur der Performances, der Happenings seit den 50er-Jahren widmeten. Bei der konkreten Arbeit zeigte sich mir die Bedeutung der Selbsterfahrung und der Introspektion. Als ich dann der Frage nachging, wie es zum Niedergang des Heiligen in der Organisation der Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts kam, entdeckte ich viele Bezüge zwischen beiden Themen. Letztlich versuchten die

Künstler das Heilige zu ersetzen, nachdem es aus ihren Werken verschwunden war. Insofern war die Selbsterfahrung oder die Selbsterforschung im Moment der Säkularisation der Welt geradezu zwangsläufig. Im Grunde war die moderne Kunst erst aufgrund der Entzauberung der Welt möglich. Das Ende des Heiligen kulminierte in diese Suche. Befreit von dem Zwang, das Religiöse darzustellen, musste die Kunst die inneren Quellen ihrer Darstellungen anderswo suchen. Mit dem Verschwinden der alten Götter erschienen die neuen. Und diese sind die Fetische, die die Reisenden am Ende des 19. Jahrhunderts mitbrachten und die auch zur Veränderung beitrugen. Angesichts dieses Sachverhaltes bemerke ich, dass die Frage nach der Kraft, die diese Gegenstände den Künstlern brachten, eine Frage ist, die das Problem der Präsenz berührt. Die Ausstellung über den Schamanismus hat sich letztlich aus der Ausstellung über die Spuren des Heiligen ergeben. Denn schließlich stellt sich ja die Frage, was für Bilder kommen, wenn das Heilige abgetreten ist. Vor diesem Hintergrund verstehe ich, wonach Francis Bacon, Picasso oder Antonin Artaud suchten. Sie wollten wissen, wie man dem Bild, dem das Heilige geraubt wurde, wieder Gewicht, eine neue Kraft oder Macht verleihen kann. Das war die große Frage im 20. Jahrhunderts. Eine Frage, die mich derzeit fesselt, bezieht sich auf die unmittelbare Faszination, die von den einfachsten Formen wie einem zykladisches Idol, einer Brücke aus dem 19. Jahrhundert oder einer Skulptur von Van Busy ausgehen« (DE LOISY 2013: 375).

Literaturnachweis

- DORESTAL, PHILIPP: Apostel der Gewalt oder revolutionärer Humanist?
Zur Aktualität von Frantz Fanon anlässlich seines 80. Geburtstages. In:
ak – analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 496, Hamburg
17. Juni 2005
- ECKERT, ANDREAS: Predigt der Gewalt? Betrachtungen zu Frantz Fanons
Klassiker der Dekolonisation. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies
in Contemporary History*, Online-Ausgabe 3/2006, H. 1. [http://www.
zeithistorische-forschungen.de/16126041-Eckert-1-2006](http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Eckert-1-2006)
- FANON, FRANTZ: *Studies in a Dying Colonialism*. New York [Monthly Review
Press] 1965
- FANON, FRANTZ: *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967
- FANON, FRANTZ: *Œuvres*. Paris [La découverte] 2011
- HILDEBRANDT, TONI: Jenseits der Mauern von Sanaa. Pasolinis Appell an
die UNESCO (1970-74). In: URSULA FROHNE u. a. (Hrsg.): *Display/Dispositiv.
Ästhetische Ordnungen*. München [Fink] 2013

- KAUFMANN, HERBERT: Hilft nur noch Gewalt? Über Frantz Fanon's Die Verdammten dieser Erde. In: *Der Spiegel*, Nr. 32/1966, Hamburg 1966, S. 68f.
- LOISY, JEAN DE: Wozu das Palais Tokyo? Jean de Loisy, Präsident des Palais Tokyo im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: *Kunstforum International*, Bd. 221, Köln, Mai-Juni 2013, S. 370 - 375
- MARKER, CHRIS: *Commentaires 1*. Paris [Seuil] 1961
- MÜLLER, JOST: Die Masken des Frantz Fanon. In: *Jungle World. Die linke Wochenzeitung*, Nr. 41, Berlin 2. Oktober 2002. <http://jungle-world.com/artikel/2002/40/23162.html>
- RESNAIS, ALAIN: Alain Resnais à la question. In: *Premier Plan*, 18, 1961, S. 36 - 89
- SAUTER, INKA: Ein Universalismus ohne westliche Werte? Zu Frantz Fanons und Edward Saids Auseinandersetzung mit Kolonialismus und Dekolonisierung. In: *Phase 2 – Zeitschrift gegen die Realität*, Heft 37 ›Nach der Zärtlichkeit‹, Leipzig Herbst 2010. <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/ein-universalismus-ohne-westliche-werte-133/?druck=1>
- SCHERER, BERND M. (Hrsg.): *Animismus. Ausstellung – Konferenz 16.3. - 6.5.2012*, Berlin [Haus der Kulturen der Welt] 2012
- VOGT, ERICH MICHAEL: *Jean Paul Sartre und Frantz Fanon. Antirassismus, Antikolonialismus, Politiken der Emanzipation*. Wien, Berlin [Turia + Kant] 2012

Filme

- MARKER, CHRIS; ALAIN RESNAIS: *Les statues meurent aussi* (1953)
- RESNAIS, ALAIN: *Nuits et brouillards* (Nächte und Nebel) (1955)
- RESNAIS, ALAIN: *Toute la mémoire du monde* (Das ganze Gedächtnis der Welt) (1956)



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, 2 Lackstäbchen, Koralle, Länge: 27 cm

21. Moment

Abstraktion und Figuration – Naturalismus und Realismus. Anmerkungen zu einer konzeptuellen Verwirrung

Carl Einstein meinte, man müsse die transformierten, symbolisch entkräfteten und neu zu besetzenden archaischen Objekte Formen werden lassen, die man sich mit ästhetischer Intensität aneignen und seelisch beleben könne – diese Auffassung liegt, wie schon gesagt, der Wuppertaler Skulpturenausstellung von 2012 zugrunde. Form öffnet sich ästhetischer Intensität und gesteigerter seelischer Regung. Damit wird klar, dass das Numinose psychisch transformiert, also ein ganzer kosmischer Horizont nach innen verlegt wird, wie das schon für der Entwicklung der Traumfassungen kennzeichnend gewesen ist, die sich von den numinosen Träumen in intrapsychisch decodierbare Eigenaktivitäten des Menschen verwandeln, was in der Epoche der Romantik offenbar erlebt, beschrieben und dann auch konzeptuell-theoretisch gefasst wurde (vgl. RECK 2010b: 93 - 134, 593 - 601). Es geht um die Erhaltung, Rettung und damit notwendige Verlagerung der großen Kraft, die den heiligen Objekten innewohnt und die nun auf die Form eines ästhetischen Werkes übertragen werden soll, das sich dem genießenden, ästhetisch verfeinerten, intrapsychisch differenzierten, den Kosmos nach innen verlegenden westeuropäischen Subjekt öffnen soll – das war die große, emphatische Hoffnung Carl Einsteins, die ihn zu seinem Pionierwerk *Negerplastik* beflügelt hat.

Das war auch die Hoffnung der Expressionisten, die Hoffnung der ›Fauves‹, der französischen ›Wilden‹ der damaligen Zeit. Die ästhetischen Formen sind Objekte so weit, wie sie ein Erregungspotenzial haben, exzessiv wirken. Wenn man das verstehen will, müsste man noch einmal Wilhelm Worringers Buch, seine kunstgeschichtliche Dissertation von 1907 über *Abstraktion und Einfühlung* zu rateziehen. Dies schon deshalb, weil diese Schrift Einfluss auf die Praktik von Künstlern hatte, z. B. Franz Marc und Wassily Kandinsky, dem allerdings als promovierter Jurist theoretische Entwürfe nicht fremd waren.

Worringer widerspricht der weit verbreiteten Auffassung, nach der das konkret Figurative am Anfang der Geschichte stehe und sich dann langsam, nach und nach, Abstraktionen daraus entwickelten. Normalerweise geht das Argument vom so beschaffenen operativen Schema von der Einfühlung in Empirisches, Sichtbares, Gegebenes hin zu Abstraktion und kognitiver Schematisierung. Das ist offenkundig falsch. Worringers Beispiele sind breit gefächert. Nicht nur Gotik wird neu gesehen, vor allem erschließt er das Potenzial der ›wilden‹ oder anormalen Formen der Kunst der Zeit der Völkerwanderung und entwickelt auch eine modifizierte Theorie des Ornaments. Bedeutsam ist aber konzeptuell vor allem der Nachweis, dass die naturalistische Technik nicht auf Abstraktion alleine beruht, sondern eine spezifische Weise der Einfühlung wiedergibt.

Wenn man nun, wie so oft, der Meinung begegnet, das Konkrete sei über Einfühlung erschlossen und die Abstraktion sei ein historisch Späteres, dann weist Worringer am Material nach, was der Paläoanthropologe André Leroi-Gourhan (1980) historisch, der epistemische Entwicklungspsychologe Jean Piaget (1976; PIAGET/INHENDER 1978) und der Philosoph Nelson Goodman (1995) erkenntnistheoretisch zeigen: dass Abstraktion und Einfühlung dynamische Schematisierungen sind, die sich nach Komplexitätsgraden (Schemata der syntaktischen ›Dichte‹ und Vollständigkeit) differenzieren, aber nicht in einer historischen Abfolge, schon gar nicht nach einem evolutionär durch Schritte von einem Früheren, Einfacheren, zu einem Späteren, Reicheren grundiert sind. Vielmehr sind Figuration und Abstraktion oder Abstraktion und Einfühlung/Naturalismus zum Zwecke der einfühlenden Distanzierung von nicht begrifflichen Abstraktionen gleichursprüngliche Möglichkeiten, die sich je nach dynamischer Lage im Ensemble eines gesamt-kulturellen Dispositivs einmal so, einmal anders entfalten können.

Worringers Begriffsumbau in *Abstraktion und Einfühlung* richtet sich, und das erklärt den Erfolg bei den Künstlern nicht zum geringsten Teil, gegen das Apriori der naturalistischen Bildtechnik im Dienste der seit der Renaissance in diesem Darstellungsstil gepflegten Auffassung vom ›bedeutenden‹, allegorisch oder historisch ›bedeutsamen‹ Bild als Darstellungsraum symbolischer Referenzen, die allesamt innerbildlich nicht mehr attributiv bezeichnet erscheinen, sondern die mittels kulturell erworbener Bildung an den Korpus des Gemäldes herangetragen werden müssen. Zweifellos stört Worringer in seinem zeitgenössischen künstlerischen Interesse die mittlerweile ausgereizte und erstarrte Virtuosität des Renaissance-Naturalismus. Er sucht also ein ›Primitives‹ im skizzierten positiven Sinne. Aber dieses erblickt er eben nicht im naturalistisch ›nicht gelungenen‹ Schematismus der früheren, archaisch-figurativen oder wuchernd ornamentalen Werke.

Nicht die naturalistische Technik gilt ihm als die eigentliche Kunstleistung, die doch in Opposition mit einem ›Abstraktiven‹ als ein ungelöstes Problem gerade in den ethnologischen Werkbeschreibungen als Übernahme eines hilflosen Begriffsinstrumentariums einer ungenügenden Kunstgeschichte in eine diesbezüglich gerne gedankenlose Ethnologie wirksam und charakteristisch geworden ist. Für Worringer ist Abstraktion nicht eine schematisierende Überwindung der empirisch vorausliegenden Gegenstandswelt, sondern Angstbewältigung durch möglichst weitgehende Steigerung der ästhetischen Wirkung in einem akzeptierten Archaischen.

Die Missverständnisse erscheinen schier unausrottbar. Auch Ethnologen operieren gerne mit dem offenbar wegen seiner Simplität beliebten Schema: Hier naturalistische Figuration, dort Abstraktion, dazwischen, sei es Ungeschicklichkeit und Scheitern, sei es Unterentwickeltheit und ein Noch-nicht, sei es, bestenfalls, Absicht und gesetzte Ausdruckskraft.

Wegen seiner Bedeutung als Nigeria-Forscher mit unbestrittener Reputation als Ethnologe in diesem mittelafrikanischen Gebiet ist besonders aufschlussreich, in welcher einfachen Weise Herbert Cole sich in der Beschreibung der bildnerischen und ästhetischen Qualität der Artefakte der genannten bipolar vereinfachenden Schemata bedient. Es sollen hier einige der Darstellungen in ausreichend ausführender, also auch qualifizierender Weise angeführt werden, damit man sich mit der Empirie eines wirklich schwierigen und in aller Bezeichnungsdifferenz nicht abschließend lösbaren Problems vertraut machen kann.

Dennoch bleibt der Begriffsgebrauch strittig, zumal auch bei Cole regelmäßig für den auf eine kritische Funktion von ›wahr‹ bezogenen, also historisch variabel benutzten Ausdruck ›Realismus‹ synonym der rein darstellungstechnisch, also durchaus unhistorisch benutzbare Begriff ›Naturalismus‹ verwendet wird. Die Begriffe scheinen in Alltagssprachlicher Hinsicht problemlos austauschbar zu sein. Aber das würde man doch den in der Wissenschaft differenzierten Möglichkeiten der Unterscheidung (vgl. HERDING 1984) nicht umstandslos zumuten wollen.

Offenkundig denkt Cole an so etwas wie ›Abbildungsidentität‹, also mindestens starke ›Ähnlichkeit‹ zwischen einem Bezeichnenden und einem Bezeichneten, wiewohl die epistemische Problematik des Dritten, das solche Ähnlichkeit oder Pseudo-Identität bemisst oder bewertet (vgl. GOODMAN 1982, 1995) hier gar nicht erwähnt oder behandelt wird:

»African artists in general and southeast Nigerian carvers in particular have rarely been motivated to render the human face, head and body in a fully naturalistic or realistic manner, which is to say, to make figures or masks look like living creatures. Exactly why this is true is open to speculation. Undoubtedly there are many cultural reasons; chief among them,

perhaps, is the fact that most carvers have historically worked within conventionalized traditions of representation inherited from their masters. Artists of the first half of the twentieth century in Nigeria have for the most part been apprentices, whether formally or informally; they learned their craft from experienced carvers who studied with their own masters. If self-taught, their models were the conventionalized styles of objects they saw around them. Thus over time distinctive styles or modes of representation became ›hardened‹ or somewhat fixed within certain geographical regions. Moreover, in some areas realistic portraits were forbidden as a violation against Earth, the deity. But ultimately it appears there was little inclination to copy or imitate life forms apart from the artist's generic inclusion of the proper numbers and rough placement of limbs, facial features and other body parts. And in some cases, modes of representation included the license, even the mandate, to invent new forms« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 14).

Die bloß assoziative Übertragung der ästhetischen Ausdruckskraft von Masken und archaischen Artefakten auf europäische Künstler wird also nur mit dem Erneuerungswert von devianten Stilbemühungen, also mit dem Innovationsdruck in Europa in Verbindung gebracht, nicht mit dem numinosen Gehalt des Ritualen.

»Of course, it is not anatomical accuracy that draws us to the arts of Africa. Rather – like early twentieth-century artists (such as Picasso, Braque, Matisse, Kirchner and Schmitt-Rotluff) who were strongly affected by African figures and masks that inspired them to create new styles never before seen in European art – we are attracted to the expressive departures from life forms and proportions in the art itself« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 14).

An anderer Stelle schematisiert Cole explizit:

»As with figural sculpture, masks can be arranged along a continuum of form and style from relatively abstract to fairly naturalistic. The two poles are represented by examples from the Igbo, Ijo, and Ejagham. The first, on the abstract end, is an Igbo mask with a semi-spherical head; with long horizontal slits for eyes and no other apparent facial features. Its most distinguishing traits are flat, quite thin pierced, openwork planks, one extending upward from the back of the head, the other, perpendicular to the first, begins above where a nose might be and extends downward; these projections have no counterpart in nature. More than a hundred clearly related masks are known featuring openwork projections such as these, but each is a different configuration; all are apparently from one village group near the university town of Nsukka in northern Igboland. This is an unusual style, the only one from the greater southeastern Nigeria region to possess this type of elaborate openwork. Its origin, now lost in the mists of time, must be credited to a single highly inventive artist, most likely with subsequent carvers having created variations on his original theme« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 25).

Und so wundert auch nicht, dass das Evolutionsmodell der europäischen Künstlerbiografien auch im archaischen Feld als Darstellungsmuster von ›Künstler-

Sein« schematisch in Anwendung gebracht wird. Die Reife-Etappen des westlichen Biografieentwicklungsmodells werden ohne weitere Anpassungen oder Verdachtsmomente auf Afrika projiziert: »The finest distinctions of style are the shapes and relationships repeated by an individual carver, recognizable because of his consistent use of specific conventions, shapes and motifs from one figure to another. Within the artist's œuvre, too, nuances of style are sometimes recognizable from one life segment to the next: early, middle, and late periods, for example« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 16). Diese Passage steht in Kontrast zu anderen, in denen Cole das Problem des Individualstils in afrikanischen Kulturen durchaus anders gewichtet als Kollegen, die auf manchmal fast ultimativer Zuschreibung bestehen.

Der Künstler Tony Cragg, der sich mit afrikanischer Skulptur – nicht nur in Gestalt der hier leitmotivisch präsenten Wuppertaler Ausstellung – beschäftigt, schreibt hierzu:

»The power and vitality of African sculpture, whose forms and motives are grounded in very different cultural traditions and beliefs from those in the West, was one of the most significant and powerful influences on sculpture and sculptural form in the twentieth century. Its vitality derives from the fact that the sculptures play an integral role in the lives of their makers. For it to fulfil this role it needs to be highly evocative and expressive. These works often played a significant part in rituals and celebrations and as such are imbued with spiritual qualities. The richness of form and the variety of the works reflect not just the large number of regional cultures and peoples on the vast African continent, but also the vivid imagination of the artists and their highly emotional relationship with their spiritual environment« (Cragg in COLE/DIERKING 2012: 10).

Und er unterstreicht die Bedeutung der afrikanischen Kunst für die europäischen Künstler, besonders für die Abwendung vom universalen, überzeitlichen Ideal der griechischen Klassik.

Cragg resümiert seine Sicht der Dinge so:

»The expressiveness and formal richness of these works and their direct preoccupation with the forces of nature and a very different spiritual world had an enormous effect on European art and thought. In the search for a direct expressive art form, the connection between African art and Expressionism is evident. Freed in part from certain European traditions, artists and others became increasingly interested in the power and beauty of art that used a primary symbolic whose source lies in deeper spiritual and psychological responses and a closer relationship to nature. This influence was not just limited to figurative sculpture, as demonstrated in the works of many artists such as Picasso, Moore, Ernst, Giacometti, and Arp; in other ways it had wide implications for non-figurative sculpture as well. The fact that African sculpture is, for the main part, made of wood, carved out

of trees, means that all the forms are worked out of a natural cylinder. Irrespective of how complicated the resulting sculpture may become, it is always accompanied by this geometric form. The historic step away from figurative sculpture was, in part, a result of the awareness of this relationship. For this reason, sculptors of apparently very different interests, such as Brancusi and Carl Andre, have shown great interest in African sculpture« (Cragg in COLE/DIERKING 2012: 11).

Natürlich weiß der Kenner Cole bestens, dass die Artefakte ihre Sprache, ihren Ausdruck, ihre Substanz, ja ›ihre Seele‹ ändern auf dem Weg nach Europa und in die Museen.

»Clearly, figures and masks are displaced when they are removed from Africa to enter our world. They have been alienated from those rich contexts, most often losing most or all of their public raiment and even being ›orphaned‹ or ›wounded‹ in the process, and nameless as well. Masks regularly have been quite literally ›disembodied,‹ as their suits of clothing, headdress feathers or raffia collar and associated objects have usually all been left behind, along with their brother and sister masks. We reconstitute masks in our settings as autonomous objects worthy of contemplation and appreciation in their own right, as sculptures, as art objects. We have ›re-‹placed them, re-contextualized them in two-dimensional book illustrations or in spot-lighted museum, gallery, or living room settings that are obviously radically different from their lives in Africa. We re-create these objects in our world, albeit in not very full or satisfactory ways, with texts such as this one and photographs showing, in two dimensions and without motion, the environments of these objects in Africa. We have made them ›our own‹ not just by owning them, but by ›playing‹ with them in our world, so far removed from Africa. By using the word ›play‹ deliberately, I evoke our wholly secular and pleasurable ›recreation‹ in the handling and display of these objects. We ›play‹ quite seriously with these art forms, moving them about, adjusting their lighting, changing the pedestal size or height or the color of the wall behind, repositioning other neighboring objects. In museums we may ›play‹ only after donning white gloves and with ever-so-reverent caution in handling the art, but nevertheless, in our minds the objects have lost most or all of their sacred power. A mask, as experienced by the villagers who perform and see it, is not so much a work of art or even a ›disguise,‹ as masks tend to be in Western culture, as it is the physical, moral, and psychological embodiment of a spirit or creature, an ›other‹ that is believed to reside nearby in the land of spirits and to have an effect on village life. Or it may represent not a being or thing at all but rather an idea or proverb about behavior, or it may be a composite of many wild animals and thus a metaphorical way to evoke, and also invoke these powers, instrumentally, to serve the community. All these notions have to do with the title of this section: meaning, use, purpose, function, and context. These traits impress us with the fact that there is much more to African art objects than the parts that meet the eye: the objects themselves. If we

begin and end with the object, we must nevertheless explore its place in culture, its reasons for being, its physical and ideational environments, its effects, its affects, the ideas and actions it engenders or provokes, its history and the people who bring it to life, who need it and interact with it« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 32/33).

Es drohen die Rituale auf dem Weg zur Musealisierung auch nach innen ihre Kraft zu verlieren, zur leeren Folklore zu werden, zu erstarren oder gar zu entarten, jedenfalls ihrer Energie verlustig zu gehen:

»Masking in contemporary America or Europe is often trivial, a party disguise, or child's play, but even in the 1980s and 1990s, Okoroshi was anything but frivolous or merely playful, as just indicated and as exemplified by adult male responses to young boys ›playing‹ Okoroshi in banana leaf costumes, sometimes with cloth, cardboard, or gourd masks, wooden ones being prohibited. Boys fabricate their own masks and have a grand, frolic time mimicking aspects of adult masking activities. They are often creative in their improvisations-qualities that will reemerge after their initiation into ›real‹ masking. One afternoon in 1983 I observed a group of five to ten year old boys who had built a fragile small leaf enclosure, perhaps four feet on a side. Four or five leafy vegetal maskers emerged from this shaky but to chase one another and young girls, everyone happy in their small make-believe world, having a grand playful time-that is, until two or three irate men saw them and knocked the enclosure down, angrily telling the kids to stop making fun of what was a serious adult activity« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 225).

Maskenrituale werden trivial, zur dargestellten Symbolik. Folklore ist ein wesentlicher Agens in der Säkularisierung des Numinosen, wobei die Profanierung das ursprüngliche Gut vollkommen transformiert, aufzehrt, neutralisiert. Bleibt ein triviales theatrales Spiel anstelle der in Trance führenden ekstatischen Inkorporation. Das ist der Triumph der Folklore, die, wie stets so auch hier, ihre historische Ohnmacht als entlastende Unzuständigkeit feiert.

Auch wenn an solchem nichts zu ändern ist, ist es dennoch nicht evident, dass man den Problembestand dadurch unveränderlich hält, dass man die evolutiven Muster der Kunstentwicklung Europas als dogmatische Norm universalästhetischer Formwerdung für alles andere vor und ›unterhalb‹, diesseits oder jenseits der und von ›Kunst‹ ohne Modifikation benutzt. Natürlich weist Cole auf den spezifischen Charakter der spirituellen Lebendigkeit der süd-nigerianischen Artefakte hin, aber doch ohne daraus systematische Folgerungen zu ziehen.

»Art is almost never frivolous in Africa. The forms we identify as art have many tasks to perform because they are not so much objects as they are ›beings‹ who are part of a deeply rooted belief system and worldview, a living and changing moral universe. [...] I hope it is now clear that the examination and understanding of any figure or mask is at

best inadequate without considering at least some of these cultural reverberations« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 33).

Coles Begriffe sind primär alltagsbezogen und werden nicht wissenschaftlich gebraucht. Ausdrücke wie ›halbnaturalistisch‹, ›schematisch‹, ›zwischen naturalistisch und abstrakt‹ sind in ästhetischer und kunsttheoretischer Hinsicht zu reduktiv und vereinfachend. Kommt dazu, dass die Verschiebung vom Ritual auf Kunst ein Problem bleibt, da die europäischen Künstler nur formal und ästhetisch, nicht aber in gehaltvoller Weise in der Lage sind, in Relation zum Ritual zu arbeiten.

Die rituelle Einbindung der Kunst- oder Artefaktherstellung ist gewöhnlich die Regel. In den Kulturen der Igbo finden meistens Ritualopfer und Zeremonien statt, die zur Beschwörung eines ausreichenden dämonischen-göttlichen Schutzes der Erzeugung von Kunst dienen und damit auch eine Verschonung ihrer beauftragten wirklichen Erzeuger gewährleisten.

»Procedures for carving masks have varied greatly. Some were highly ritualized, others far less so. Often sacrifices were made to the spirit of the live tree a carver cut down, and his carving took place in a restricted area under rules and prohibitions such as a special diet and/or sexual abstinence. In other cases the wood and the mask being carved from it were considered mere logs until the completed image was consecrated, usually by a priest and often with blood sacrifice, of a fowl, for example. In most cases carvers worked when and where they chose, often at home or nearby in a special enclosure: nearly always apart from women and young children. Other artists may have moved to the compound or village of the commissioning person or organization« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 38).

Oder auch:

»While most masks in the region materialize a spirit presence, spiritual potency varies greatly; relatively few maskers are very forceful, dangerous, and feared spirits while others, surely the majority, have hardly any power at all, especially in recent decades. Yet all spirit ›heads‹ (masks) and ›bodies‹ (costumes) are invariably carefully stored when not in use, lest they meet the eyes of women or uninitiated children, who it is believed would be adversely affected by seeing them. In some places a woman seeing a disembodied spirit head – a mask – was threatened with infertility, a grievous curse« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 42).

Die Bandbreite der rituellen Einbindung der Artefakte in ein sorgfältig beachtetes System des Numinosen ist beachtlich.

»Masked spirits were invited to dance to avert misfortune and promote prosperity – for example to encourage crops to flourish-even while they provided entertainment. They enforced laws and held errant individuals up for ridicule. Masked leaders also had special roles at critical rites of passage both of individuals and the community: initia-

tions, funerals (or more often, second burial celebrations), installations of leaders and advancement to higher grades in graded societies, and agricultural rites were the most frequent venues. Masked spirits led and taught initiates. Masked spirits attended the corpse of a deceased leader (usually a former member of the masking organization) and helped effect the transfer of his soul to the world of ancestors. In some cases maskers inquired about the person's death, in the attempt to determine if witchcraft or sorcery might have been involved, and members of masking organizations may offer help to the widow and her family, especially if the deceased had met an untimely, early death« (Cole in COLE/DIERKING 2012: 43).

Nun ist das Interesse des Ethnologen kein ästhetisches, sondern ein klassifikatorisches. Und oft verfügt er auch nicht über ein wirkliches ästhetisches Sensorium. Interessanter als solch allgemeine Vermutung ist aber, dass im Einzelfall, auf den es ankommt, die kunsttheoretische Ausblendung notwendiger Differenzierungen damit weder erklärt noch entschuldigt ist. Gerade das klassifikatorische Interesse müsste sich über den Begriffsgebrauch der dafür empirisch als erschließungskräftig gehaltenen Kategorien bewähren. Cole schwankt zwischen der Eingemeindung diverser Artefaktbildungen in ›Kunst‹ und einer Differenzierung kulturellen Symbolhandelns in Unterscheidung von ›Kunst‹ als einer spezifisch gewordenen, Universalherrschaft beanspruchenden Sphäre westlicher Kunstauffassung und -praktik.

Cole meint offenbar, es reiche für das klassifikatorische Problem aus, Begriffskonzepte wie ›Kunst‹, zuweilen auch ›Kunstevent‹ oder gar ›Spektakel‹ zu gebrauchen, um die Relikte animistisch-magischen Bezugs in rituellen Gebrauchsformen, kulturellen Liturgien, religiösen Zeremonien und dergleichen zu beschreiben, von denen auch der kundige Ethnologe nicht mehr weiß, ob sie noch ›authentisch‹ oder doch schon Folklore sind.

»What I am attempting to indicate however, is how a very dense fusion of tradition and invention creates an art form that is not a ›mask‹ but rather, a complicated visual and kinetic and aural phenomenon, perhaps best called an art event and a spectacle. Chernoff tells us that ›[...] rhythmic complexity is the heart of African music.... [...] I do not want to portray Igbo mask carvers (or tailors, musicians and dancers) as self-consciously individualistic, turning out wildly inventive and experimental forms for each new outing. Rather, these are the proudly treasured and consciously affected traits of many recent visual artists and those of the past century or so in the Western world. A great many such artists feel the need always to produce something they feel is quite new and different. Not so the Igbo artist, whatever the medium he or she works within. And not so the musicians Chernoff wrote about. Further [...] Igbo artists I have known are confident about what they do but are not often deliberately personal in their modeling. That is not to say that these

artists are anonymous, for clearly they are not, as good artists are locally recognized and remembered, and sometimes they are remembered because they are very inventive [...]»
(Cole in COLE/DIERKING 2012: 232).

Worringer würde gegen die hier referierte Auffassung eines kontinuierlichen und kohärenten Spektrums von abstrakten und naturalistischen Gradierungen im mimetischen Kunstschaffen sagen, dass die archaischen Werke magisch-ritueller Kulturformen und Artefakterzeugungen – wie eben der afrikanischen – ›abstrakter‹ sind als die auf Einflussabwehr und Wirkungskontrolle einfühlsam angelegten naturalistischen Bändigungen einer aufs Visuelle reduzierten Welt-darstellung wie im Naturalismus der Renaissance und von da an und seither in Europa gängig und verbindlich geworden. Die rituelle Ästhetik bezeugt eine weitergehende Abstraktionsfähigkeit als die europäische Malerei, die doch vermeintlich mit dem soziologischen Siegeszug des Weltkunstsystems auch die Zentralperspektive zu einem Exportschlager technisch-apparativer Bildgenerierung Europas in globalem Maßstab hat werden lassen.

Es erweisen sich also gerade die vermeintlich konkretistischen religiösen Artefakte als abstrakt leistungsfähiger in weit höherem Maße als die einen beschränkten Geschmack wiedergebende und ein kulturelles Vorurteil bestätigende europäische, visualistisch verabsolutierte Illusionskunst. ›Einführung‹ meint in Worringers Konzeption das Beherrschen eines neutralisierten Gegenstandes wie die durch die Zentralperspektive geschaffenen visuellen Objekte einer vektoriell durchgerechneten Darstellungssphäre. Dagegen beweisen, und sollen beweisen, die Künste gerade durch die Entfesselung von Erregungspotenzialen Abstraktionsfähigkeit. Offenkundig passt diese Erregungsästhetik auf den gesuchten Tatbestand der ›Primitivität‹ und auf die rituell-magischen Artefakte Afrikas.

Literaturnachweis

- COLE, HERBERT M.; DIERK DIERKING (Hrsg.): *Invention and Tradition – The Art of Southeastern Nigeria*. München, London, New York [Prestel] 2012
- GOODMAN, NELSON: Kunst und Erkenntnis. In: HENRICH, DIETER; WOLFGANG ISER (Hrsg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982, S. 569ff.
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- HERDING, KLAUS: Mimesis und Innovation, Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst. In: OEHLER, KLAUS (Hrsg.): *Zeichen und Realität*. Bd. 1, Tübingen [Stauffenburg] 1984, S. 83ff.

LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980

PIAGET, JEAN; BÄRBEL INHELDER: *Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979

RECK, HANS ULRICH: *Traum. Enzyklopädie*. München [Fink] 2010 (=2010b)

WORRINGER, WILHELM: *Abstraktion und Einfühlung* (1908). München [Piper] 1981



Hommage an Afrika, 2012-2015; Perlmutter, Silber, Glas, Länge: 12,2 cm

22. Moment

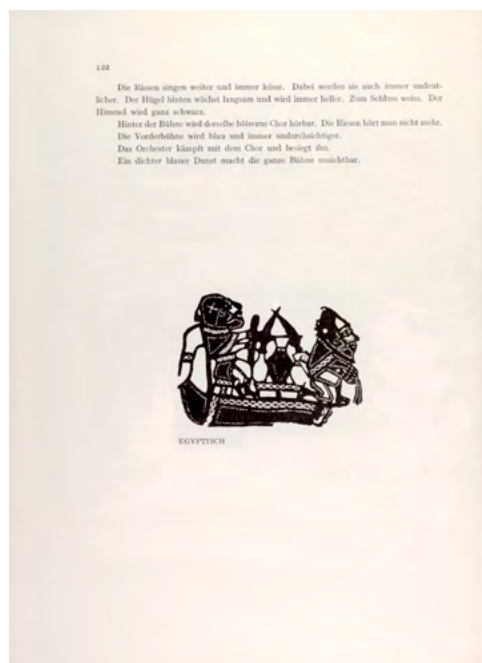
Exkurs zu den spekulativen Gründen eines bipolaren menschlichen Ausdrucksvermögens zwischen ideeller Abstraktion, Einfühlung und Figuration

Der Paläontologe André Leroi-Gourhan hat wiederholt, was nicht beweisbar ist, aber starke Vermutungen spekulativer Art liefert: Er hat auf eine Theorie der Gleichursprünglichkeit von Sprache (und dann auch Notationszeichen) aus analogisch-mimetischen und ideoplastischen Prozessen hingewiesen. Also sind rein ideelle Ausdrücke und der Natur entlang entwickelte mimetische Anleihen gleicherweise gerechtfertigt und historisch erklärungs mächtig. Das eine kann auf das andere nicht reduziert werden. Es handelt sich um regulative Prinzipien, da die seltsame und merkwürdig lange Zwischenperiode in der frühzeitlichen Entwicklung des Menschen, die offenkundig der Entfaltung von kommunikativ-symbolischem Vermögen, Ausdruck und Sprachfähigkeit, nicht aber der praktischen oder unmittelbaren Verbesserung des Organismus oder der Umweltbearbeitung diente, nicht anders erklärt werden kann als eben durch die mentale, kollektive Selbstdifferenzierung des Ausdrucksvermögens, an dessen historisch vorläufigem, eine Zäsur markierenden Ende der Symbolismus der Höhlenmalerei steht (vgl. die Einträge z. B. zu Altamira, Lascaux, Sprache, Stil in LEROI-GOURHAN 1988: 32f., 62, 634f., 1044f.).

Auf den Spuren von André Leroi-Gourhan notiert der Soziologe Manfred Faßler in einem Aufsatz zur Frage ›Wie kommt die Sichtbarkeit in die Welt? Randnotizen zur erfundenen Visualisierung‹, was als einfach gehaltene Erinnerung an die von Leroi-Gourhan beschriebenen Prozesse dienen mag.

»Es fing klein an, mit Kratzern auf Knochen, Steinen oder Holz. Man kann sich denken, dass die gefundenen Formen verändert, ›verschönt‹, umgeformt wurden und dass so die Formfähigkeit von der Zeichenfähigkeit getrennt wurde. Mit den Zeichen begann der Mensch (Homo sapiens) ein nicht biologisches Gedächtnis zu entwickeln. Er lernte, sein

Denken an diesem unbelebten Gedächtnis zu entwickeln, zu formen, etwas zu notieren, etwas zu codieren, das er sich vorher ›erdacht‹ hatte. Er lernte durch sich selbst, Zeichen statt Spuren ›wahrzunehmen‹ und zu erkennen, Bedeutung neben der Funktion zu denken usw. Er bettete das Künstliche in die Natur ein, behauste und beheimatete sich ›kulturell‹ in nicht-biologischen Umgebungen, zögerlich, tastend, experimentell – aber es gelang. Er machte das Künstliche zu seiner Welt, lernte zu zeichnen, zu abstrahieren, zu detaillieren, zu unterscheiden. Er lernte mit Lehm, Ton, Brennöfen, Tierhäuten, Papyrus, Blei, Eisen, Elektronen, Atomen, mit Licht und mit Spiegeln umzugehen. Er lernte, zu gruppieren und zu individualisieren (bei den Höhlen-Tierbildern), mit horizontalen oder vertikalen Zeichenfolgen umzugehen, Rechts-links-Richtungen (oder umgekehrt) einzusetzen, zu verschlüsseln, zu entschlüsseln, zu zählen und zu rechnen. Wir lernen dies heute noch, nicht mehr das ganze Paket, aber eine erkleckliche Menge davon« (Faßler in REDER 2004: 83).



[059] Diese im *Blauen Reiter* nicht weiter kommentierte Darstellung stammt aus Ägypten. An der ihr zugewiesenen Stelle wirkt sie wie ein Scherenschnitt und ganz anders als das, was sonst, damals wie heute, als ›ägyptisch‹ rezipiert wird (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [122] 216).

Allerdings ist Kultur auch eine Organisationsweise von Biologie. Man wird Einwände vorbringen können gegen die Auffassung, dass Zeichen per se nicht zur Sphäre der Natur oder des Natürlichen sollen gehören dürfen. Es gibt Zeichen der Natur unterhalb der Encodierungspraktik und Schwelle der menschlich gesetzten und artikulierten Semiotik (elektrische Spannung beispielsweise). Wenn

historisch-anthropologisch und nach einer Prägung von Helmuth Plessner der Mensch aber von ›Natur aus unnatürlich‹ ist, kann man im Umkehrschluss formulieren, dass die Ausbildung einer Kunst der Artefakte naturgeschichtlich erzwungen ist. Das bedeutet nicht, dass die Produkte als solche als natürlich zu bezeichnen sind, aber doch, dass man darauf hinzuweisen hat, dass es ohne diese Sphäre der Zeichen ein Konzept von ›Natur‹ und damit diese selbst als für uns durch und als sie selbst gegebene, nämlich gesetzmäßig gesteuerte, nicht geben würde.

Es geht beim bedeutenden Paläoanthropologen und Frühgeschichtsforscher André Leroi-Gourhan um die Bedingungen und Folgen der Erfindung von Sprache und Schrift einerseits, die Externalisierung von Gedächtnisspeichern andererseits. Leroi-Gourhan macht unmissverständlich klar, dass man nicht von dem so oft wiederholten banalen Modell einer konkret-mimetischen Nachbildung von Welt in Eindrücken und Erfahrungen sowie dann einer Stufe für Stufe in zahlreichen weiteren Schritten erfolgenden Abstraktion von generalisierenden Konzepten aus diesen ausgehen darf (vgl. LEROI-GOURHAN 1980). Vielmehr sind ideoplastische Konzepte (Zeichen, Verzeichnungen, Apparate ohne genealogische Rückbindung an ein formierendes natürliches und konkretes Modell) gleichursprünglich mit den analogisch-mimetischen Figurationen, deren Funktionieren man sich in solchen konkretistischen Angleichungsleistungen und Übernahmemodelle vorstellen mag.

Konkretion und Abstraktion gehen einher, verbinden sich, durchdringen sich, modifizieren und modellieren sich wechselseitig. Das gilt eben nicht nur *schon*, sondern *gerade* für die Frühgeschichte. Die Vorstellung eines zunehmend abstrakter und allgemeiner werdenden Lernens trifft für bestimmte Bereiche zu, aber gerade die Entwicklung der Symbolfähigkeit, also Denken, Sprache und Entwicklung von Kommunikation, Gedächtnis, Siedlungsstrukturen und externalisierte Archive des Gedenkens und Eingedenkens (Toten- und Kultstätten, Siedlungen, Wanderwege, Archive, einfache Wohnarchitekturen etc.), geht keinen solchen Weg.

Schon früh allerdings sind Konzepte der Abstraktion mit der Hierarchisierung von sozialen Machtphänomenen verbunden worden. Die Zivilisationstechniken der Herrschaft über Land und Leute mittels Schrift, Wissenschaft, Gesetzestafeln, Katasterplänen, Bewässerungssystemen, Astronomie etc. sammeln sich durchaus auch als Insignien von Macht in den Zitadellen, die seitdem für die Herrschaft über sowie mittels zivilisatorischer Abstraktionen eingesetzt werden. Leroi-Gourhan spricht anhand von paläolithischen Felszeichnungen, allgemeiner bekannt als



[060] Die Darstellung von Klavier und Klavierspieler im *Pianist* von Eugen Hoffmann lässt förmlich Töne im Ohr des Betrachters erklingen (zit. n. Pfemfert 1919).

Höhlenmalereien, davon, dass die Wiedererkennbarkeit des Dargestellten nicht auf die Abbildung des Realen abzielt, auch nicht auf dieser ›beruht‹, sondern auf eine symbolische Funktion parallel zu dieser Wiedererkennbarkeit.

Man kann also sagen: Der naturalistische Stil verbindet sich stets mit einer zweiten, symbolischen Ebene. ›Realismus‹ ist dafür ein schwieriger Begriff. Offenkundig gibt es mindestens zwei Realitätsebenen: die Darstellung einer der gelebten Umwelt entnommenen oder abgeschauten Tierwelt, die von einem Geschehen und nicht einem Erinnerten her stammt, obwohl auch das letztlich nicht so genau zu entscheiden sein dürfte. Sodann die Realität des eigentlichen Symbols, das ein numinoses Eigenleben hat. Eben das macht den Zauber der Darstellung als einer nicht mimetischen, nicht funktionalen aus. Es geht, wie ein anderer, wenn auch ganz anders verfahrenender Kenner der Tiefen- und Frühschichten entfaltet, nämlich Georges Bataille, bei den Höhlenmalereien nicht um Abbildung, Naturalismus, Wiedererkennbarkeit, sondern um den Ort eines Festes, das die geregelten Bedingungen des gewöhnlichen, alltäglichen, reproduktiven Lebens transzendiert (vgl. BATAILLE 1955). Deshalb finden sich bekanntlich schon nicht figurative (u. a. Schachbrett-)Muster in frühen Felsmalereien. Die Darstellungen dienen nicht einer magischen Beschwörung oder gar einem funktionalen Jagdtraining am Stellvertreter-Bild (vgl. auch ANATI 2003), sondern die Orte der Gemälde sind Orte transzendierender Zeremonien. In deren Praktik, im lebendigen rituellen Vollzug, entfalten die Malereien ihre Bedeutung, ihren Zauber, ihre eigentliche, den Symbolen animistisch und totemistisch verbundene Realitätskraft.

Die Naturalistik der Darstellung verdankt sich also nicht dem Abbild der Realität, sondern der Wirkmacht des Symbolischen als einer anderen, ebenfalls realen Wirklichkeit. Diese umständliche Formulierung spricht Bände über eine Kulturentwicklung (Westeuropas), die den Zauber des Numinosen hinter die formale Organisation von Darstellungsmitteln gestellt hat und somit sich immer wieder künstlich und angestrengt versichern muss, dass es im Unsichtbaren und Numinosen, säkularer formuliert: in Fiktion und Fantasie, immer auch um ›wirkliche Wirklichkeit‹ geht.

Literaturnachweis

- ANATI, EMMANEL: *Aux origines de l'art, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas*. Paris [Fayard] 2003
- BATAILLE, GEORGES: *Die vorgeschichtliche Malerei – Lascaux oder die Geburt der Kunst*. Genf [Skira] 1955
- FASSLER, MANFRED: Wie kommt die Sichtbarkeit in die Welt? Randnotizen zur erfundenen Visualisierung. In: REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien, New York [Edition Transfer bei Springer] 2004, S. 74-91
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ (Hrsg.): *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris [Quadrige/PUF] 1988

Bildnachweis

- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- Die Aktion*, Jahrgänge 1918, 1919 und Jubiläumsheft vom 19. Februar 1921, hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Horn, Silber, Länge: 18 cm

23. Moment

Allgemeine Schematisierungen, Formen und Figuration. Zur Ordnung der Imagination, auch der animistischen, in der universalen Menschheitsmanufaktur der Bilder

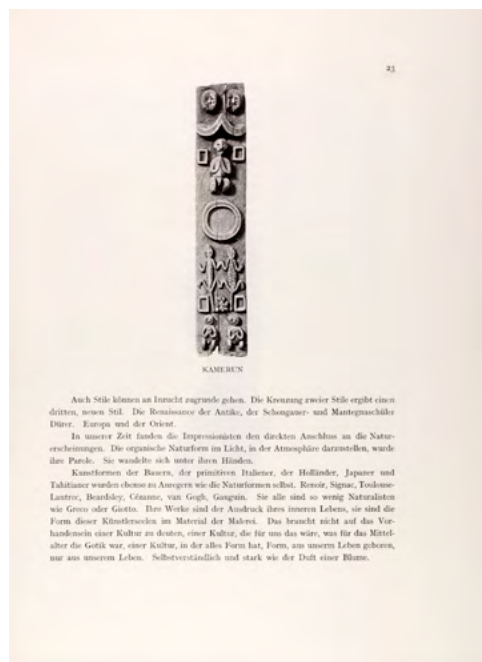
Immer wieder ist das Problem der Dichotomien bezüglich des Begriffs und Konzepts ›Animismus‹ zu diskutieren. Interessant dafür sind späte Auffassungen von Felix Guattari. Er, inzwischen nicht mehr oder gerade noch nicht wieder legendär als Psychoanalytiker, Philosoph, Maschinismustheoretiker, Agent der Rhizome/Verzweigungen und des Fließens/der Desidentitäten verweist auf eine eigentlich unerwünschte, nonkonforme, aber wohl zwischenzeitlich notwendige Regression auf einen eingeübten, stellvertretenden, in der Neurose radikalisierten, also einen ›zivilisierten‹ Animismus, der weiß, dass der echte, wilde Animismus nicht mehr erreicht werden kann.

»Kurz vor seinem Tod 1992 war Felix Guattari davon überzeugt, dass eine ›vorläufige, aber notwendige Rückkehr‹ zum Animismus die ontologische Tradition der Moderne aufbrechen kann, die Subjekt und Objekt, Natur und Kultur, Mensch und Tier, belebt und unbelebt, Materie und Seele, Zeichen und Ding, Individuum und Kollektiv voneinander trennt. Diese Dualismen sind, so Guattari, die Ursache der meisten politischen, ökologischen, wissenschaftlichen oder ästhetischen Probleme unserer Zeit« (zit. n. SCHERER 2012: 77).

Bloß: Dualismen lassen sich, auch dann, wenn man sie überaus genau zu analysieren weiß, nicht wegdiskutieren oder wegschreiben. Man muss sie erleben, ihre Widersprüche sich um den Preis eines historischen und sonstigen Schmerzes entfalten lassen.

Um das Problem der Aporie, die aus dem Dualismus hervorgehen kann, wenn sich dieser nicht in Paradoxien entfalten lässt, zu illustrieren, seien einige Zitate aus dem schon erwähnten, zeitgenössisch überaus typischen Ausstellungsvorhaben ›Animismus‹ (Berlin 2012) zitiert, die auf das Deutlichste belegen, mit welcher Abstraktion, welchen Folgekosten und welchem leblosen Nominalismus sich die

Kunst-Szene oder das Kunstsystem bemüht, die doch völlig selbstreferenziell gewordene Kunst als einen Beitrag zu allem nur möglichen, allem existierenden, allem thematisch Kontextualisierbaren zu machen. Es handelt sich dann um irgendwelche Bilder im Sinne von visuellen Präsenzen und Leerformeln, die auf alles Beliebige bezogen werden können, aber genau Bilder im Sinne einer ›Fabrique des images‹ nicht mehr sein können.



[061] Dieses Objekt aus Kamerun ist ein beidseitig beschnitztes Holzbrett, hoch wie ein Mensch. Die Bedeutung der Schnitzereien wird als unbekannt angegeben. Was lässt das Brett dennoch als werthaltig erscheinen – sein Kontext? Oder ist es die Kombination figürlicher und nicht figurativer Darstellung, die einem die Möglichkeiten eigener Interpretationen eröffnet? (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [23] 55).

Es scheint, als sei gerade die aussagelose Kunst in der Lage, alle Aussagenbezüge in ›irgendeiner‹ beliebig assoziierenden Weise in sich aufzunehmen. Ein leeres Referenzsystem wird in eine innere Leere integriert, worauf jeder, der sich daraus etwas aneignet, beliebige Referenzialisierungen – auf was auch immer – vornehmen kann.

»Aber was wir in der Kunst als Effekt akzeptieren, ist außerhalb dieser ein historisches Problemfeld. Was nehmen wir als lebendig wahr? Wenn wir diese Frage jenseits des Feldes der Kunst stellen, zieht sie unweigerlich Fragen nach sich, die uns auffordern, weitere Unterscheidungen zur Klärung anzuführen. Der bloße Effekt von Lebendigkeit ist nicht mit Eigenleben gleichzusetzen, das scheint außer Frage zu stehen. Aber wo verläuft die Trennungslinie? Was besitzt Seele, Leben, und Handlungsmacht? Dass die Grenze etwa zwischen beseelter und unbelebter Materie oder zwischen reinen Subjekten und bloßen

Objekten keineswegs naturgegeben ist, dafür spricht schon die Tatsache, dass diese Grenze in verschiedenen Kulturen höchst unterschiedlich wahrgenommen und konzipiert wird. Eine letztgültige ›objektive‹ Bestimmung der ›richtigen‹ Trennung wird es daher kaum geben [...]« (SCHERER 2012: 7).

Typisch dafür, dass ›Animismus‹ nur ein historisch reaktives, defizitäres, Nicht-gelingen reartikulierendes Begriffsfeld in solcher Argumentation darstellt.



[062] Otto Freundlich: *Ekstase*. Ekstase und Trance-Zustände sind ebenso beliebte Themen in der Beschäftigung mit außereuropäischer Kunst, wohl auch, weil man darin das sprichwörtliche Andere sucht (zit. n. Pfemfert 1918).

Animismus, seiner wirklichen Kraft bereits beraubt, dient immerhin noch als Kraftfeld für den Selbstverdacht historischer Ohnmacht hinter den Kulissen.

»Das radikalste Gegenbild zur westlich-modernen Weltsicht, deren dualistische Konzeption von einer kategorischen Subjekt-Objekt-Trennung ausging, findet sich im Animismus. Als animistisch werden solche Weltsichten bezeichnet, in denen es keine kategoriale Trennung von Natur und Kultur gibt, in der Objekte, die Natur oder der gesamte Kosmos als belebt wahrgenommen, und daher quasi subjektiviert werden. Ende des 19. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt von Kolonialismus und wissenschaftlichem Fortschrittsglauben, suchte das moderne Weltbild sich im Bild des vormodernen Anderen selbst zu bestätigen. Und der Animismus wurde zum exemplarischen Ausdruck dieser Vorstellung vom Anderen. Animismus ist ein Gegenbild zur ›entzauberten‹, objektivierten, verdinglichten Welt der Moderne. Aus dieser Perspektive steht er für eine Welt der magischen Verwandlungen, in der die aus der Sicht der Moderne richtigen Grenzen vermeintlich verkannt oder – in einer romantisch-utopischen Wendung – überwunden worden sind. So real die Existenz animistischer Kulturen ist – sie machen nach einem christlichen Handbuch für Missionare heute in all ihrer Heterogenität rund 40 Prozent der Weltbevölkerung aus –, so problematisch war deren Erklärung für die westlich-moderne Tradition. Gehen wir von den eigenen Grundannahmen darüber aus, was ›Natur‹ und ›Kultur‹, ›Objekte‹ und

›Subjekte‹ konstituiert, so bleibt uns scheinbar nichts anderes übrig, als den Animismus als einen ›Glauben‹ zu charakterisieren, der die objektive Realität der Dinge verfehlt, um ihn anschließend als einen psychologischen Mechanismus zu erklären. Dabei werden aber die eigenen Grundannahmen und Grenzziehungen unhinterfragt auf andere Kulturen projiziert« (SCHERER 2012: 8f.).

Literaturnachweis

SCHERER, BERND M. (Hrsg.): *Animismus. Ausstellung – Konferenz* 16. 3. - 6. 5. 2012.
Berlin [Haus der Kulturen der Welt] 2012

Bildnachweis

KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*.
Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich
[Piper] 1986
Die Aktion, Jahrgang 1918, hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin [Verlag Die Aktion]



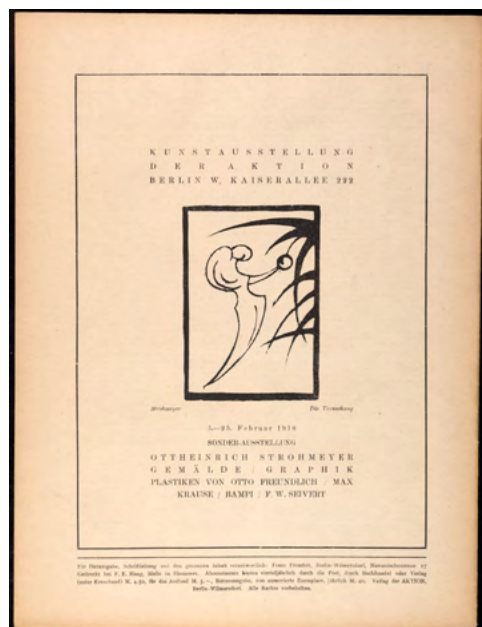
Hommage an Afrika, 2012-2015; Horn, Koralle, Garn, Länge: 15 cm

24. Moment

Zur Exemplarik der Ausstellung ›Fabrik der Bilder‹
im ›Musée des Arts premiers‹, Quai Branly, Paris 2011

Auch um solchen unbefriedigenden Halbheiten zu entgehen, ist im Folgenden knapp einzugehen auf den aus meiner Sicht bisher gelungensten anspruchsvollen Versuch, das Bildschaffen diverser Kulturen ohne falsche Anthropologisierung sowie jenseits der Kunstbehauptung und diesseits des Terrainstreits zwischen Kunstgeschichte und Philosophie bezüglich der ›Deutungshoheit der Bilder‹ zu thematisieren. Die Ausstellung trug den Titel ›Fabrik der Bilder‹/›La fabrique des images‹ und war (vom 16. Februar bis 17. Juli 2011) zu sehen im Pariser ›Musée du quai Branly‹, dem Neubau der ausgeweiteten und anders benannten Sammlungen des ehemaligen ethnografischen ›Musée de l'homme‹ und des ›Musée des arts d'Afrique et d'Océanie‹. Das Museum am Quai Branly heißt heute, wenn man den vollständigen Titel nimmt: ›Musée du quai Branly – Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques‹. Entscheidende und typisch ethnologische Idee ist, das gesamte Bilderschaffen auf nur vier Typen in einer horizontal gleichwertigen Anlage zu beziehen.

Es geht also um strukturelle Variation und Modalitäten, nicht um Diachronie oder geschichtliche Entwicklung. Und erst recht geht es nicht um ästhetische Wertigkeiten. Von Anfang an wird das Problem der Kunst unterlaufen oder deren Falle umgangen. Es geht um ein Verstehen des gesamten Bilderschaffens der menschlichen Kulturen, um variable Schemata innerhalb einer gleichwertigen Erfindung, der Artefaktkundigkeit der Imagination. Das kann nur gelingen, wenn man den Kunstbegriff weglässt, ignoriert, neutralisiert, depotenziert. Die ›Fabrikation von Bildern‹ geschieht innerhalb der Einbildungskräfte, in deren Maschinenraum, wenn man so will. Kunst ist eine ›interne‹ (in unserem Falle: europäisch angelegte und determinierte) kulturelle Codierung, die sich deshalb nicht für Komparatistik, also Vergleich diverser Kulturen eignet. ›Bild‹ und



[063] Eine Kunstausstellung der Zeitschrift *Die Aktion* 1918 zeigte Ottheinrich Strohmeyers *Versuchung*. Der Holzschnitt wirkt nicht von ungefähr wie ein japanisches Emblem; die Figur endet in der Form einer Schreibfeder (zit. n. Pfemfert 1918).

›Imagination‹ sind dagegen Begriffe, die natürlich auch ihre unterschiedliche Kulturgeschichte haben, aber doch nicht im selben Maße intern festgelegt oder belegt sind.

Die Ausstellung wurde erarbeitet und ausgerichtet vom Ethnologen Philippe Descola, Schüler und später Nachfolger von Claude Lévi-Strauss am Collège de France. Descola ist renommiert als Feldforscher indianischer Kulturen des Amazonas. In der Ausstellung beschäftigt er sich weit über das Kunstinteresse seines Lehrers hinaus mit einem von diesem offengelassenen Projekt und Problem: Er entfaltet ein ausgreifendes Interesse an der bildhaften wie bildenden Figuration, also einer Ethnologie der menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten auf der spezifischen Ebene symbolischer, repräsentierender oder inkorporierender Artefakte, von – landläufig – ›Kunst‹ oder ›Künsten‹ also.

Vier Bereiche wurden konzeptuell unterschieden und an grandiosen Beispielen verdeutlicht. Viele Verwandlungsfiguren finden sich darunter, Masken von Totemtieren, die Gesichter ver- und entbergen. Bilder und dreidimensionale Artefakte, überaus genau gefertigt: Vogel-Menschen-Köpfe (Patolik, Alaska, 19. Jh.). Eine Fisch-Rabe-Mensch-Verwandlungs-Maske (Kwakiutl, Alaska, 19. Jh.) bietet eine doppelte Transformation zum Zwecke totemistischer Rückversicherung in drei Schritten: Tier-Tier-Mensch. Schimären, Menschen mit Fischköpfen wechseln mit veritabel entfalteten Weltbildern. Dazu gehören die niederländische

Landschaft des 17. Jahrhunderts, die Erfindung des individuellen Porträts der Renaissance, aber auch die *Visión des Tatutsi Xuweri Timaiweme* des mexikanischen Malers José Benito Sánchez, der in den 1980er-Jahren an den alten Peyotl-Kult anschließt, um Initiierungsriten mit einer Kartografie des Universums zu verbinden, das sich weiterhin nur Eingeweihten entschlüsselt. Aber gerade auch die scheinbar einfacheren Objekte, die nahe an Ideen stehen, überzeugen und beregen: Eine Kette mit Affenzähnen und Porzellanperlen vom Rio Juruá aus dem Amazonasgebiet (Brasilien). Eine kleine Elfenbein-Skulpturengruppe der Inuit (Kanada) zeigt gar die Beobachtung einer Beobachtung: Dargestellt ist ein Tänzer mit Trommel, der die Welt sieht und – dies das eigentliche Thema des Werks – den ehrfürchtigen Betrachter das Sehen der Welt durch den Tänzer mit Trommel sehen lässt.



[064] Das Ausstellen von Künsten wie Musik und Tanz sieht sich dem grundlegenden Problem gegenüber, Akkorde und Rhythmik nicht leicht mit dem Display visueller Kunst zusammenbringen zu können (zit. n. Griaule/Leiris 1980, Abb. 17).

Der Untertitel des Katalogs nennt ›Formen der Repräsentation‹ (vgl. DESCOLA 2011), in Wirklichkeit ging es nicht um Referenzmodelle statischer Art, also gesetzte Bezugnahmen, sondern um dynamische Figurationen. Es ergeben sich daraus unterscheidende Typologien, markant differenzierte Geografien. Die ›animistische Welt‹ bot Werke aus Nordamerika, besonders der Inuit und Alaskas, aus Südamerika, Malaysia, die ›objektive Welt‹ des Naturalismus Porträts und Landschaften von der Renaissance bis zur niederländischen Malerei, deren scheinbar distanzierende ›Bildniskunst‹ in diesen Zusammenhängen immer auch animistisch und voller hermetischer Versprechungen wirkten. Die ›unterteilte

Welt« der Aborigines stand mit den Tiersymbolen, aber auch den Kartografien der mythenintensiven heiligen Orte auf dem Hintergrund einer exklusiv numinosen Welterschöpfung für das totemistische Modell.

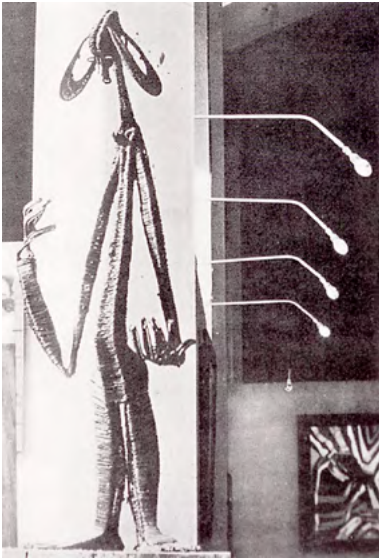
Die »in sich verschlungene Welt« entfaltete den Analogismus als weiteres Figurationsmodell an Werken aus Kamerun, Benin, Sri Lanka und Mexiko. Diese vier Kategorien, zugleich Weltkonzepte, stehen für Möglichkeiten bildgenerativer Aussageformen, die aber, wie gesagt, nicht ontologisch starr getrennt erscheinen, sondern ganz im Gegenteil als an zahlreichen Rändern jeweils ineinander übergehen könnende dynamische Referenzbildungen, Aussagemöglichkeiten ritueller und/oder reflexiver Selbstvergewisserungen im universalgeschichtlichen Prozess der Figuration. »Figuration« ist sowohl Schlüsselbegriff wie Leitmotiv des Unternehmens. Figurieren heißt hierbei: Anschaulichkeiten entwerfen für das Wesentliche, das je nach Weltbild als je Besonderes erscheint. Die singuläre Referenzbildung ist daher in eine typenschafternde, sich vergegenständlichende Imagination eingebunden, die dank ihrer Objektivierung und Materialisierung von Denkszusammenhängen in Bildern und Artefakten als eine welterschaffende erfahren und zugleich als solche weitergegeben werden kann.

»Fabrik der Bilder« darf man sich als ein kooperatives Unternehmen von diversifizierten Bildherstellungen im Prozess einer flexiblen Modellierung menschlichen Bilderhandelns vorstellen, das sich mit allen Möglichkeiten der Referenzbildung beschäftigt. Hierzu gehören mit Ausdruckspotenzialen der religiösen Spannung, magischen Beschwörungen vermessenden Kartografien, besonders aber die in Assoziationen mündenden Ausdrucksformen, deren ornamentierende Fassungen mythische und mythologische Bezüge ermöglichen.

Der Akzent von Ausstellung und gleichnamigem Katalog liegt auf einer offenen »Figuration«, die als lebendiger und nicht linear verlaufender Prozess zu verstehen ist. Seine Aufgabe und Leistung: bildhaften Ausdruck zu finden für die Anschaulichkeit der Imagination und zugleich für die Formfindung der in die Einbildungskraft hineinwirkenden Bedürfnisse nach Gegenständlichkeiten, die im Bezug des Bildlichen ausgedrückt, beschworen, plastisch gefasst werden sollen.

Der weite Raum der spannungsreichen Einbildungskräfte findet ein Entfaltungsfeld, das sich ganz den handelnden Bezügen verschreibt. So erscheinen dieselben Gesten, »Welt« als Umraum in und zu Erfahrungen verdichtend, in den naturalistischen Darstellungen von der Renaissance bis zum Goldenen Zeitalter der Weltlandschafts-, Tier- und Objektdarstellungen in den Niederlanden des 17. Jh. wie in den rituellen Einbildungen von Verwandlungsmasken, Kartografien und Tiergottheitsdarstellungen im Prozess des animisti-

schen Totemismus. Diese durch verschiedene Vielgliedrigkeit aufeinander bezogenen Bildfindungen oder Figurationen ermöglichen die Ausfaltung von ›Darstellung‹ auf eine durchgehende Welt von Artefakten, seien sie nun zwei- oder dreidimensional.



[065] Eine Skulptur des französisch-ivorischen Künstlers Christian Lattier, modern in Szene gesetzt auf dem ersten ›International Festival of Black Arts‹ 1966 in Dakar, Senegal (zit. n. Fall/Pivin 2002: 224).

Descola entwirft – sowohl aus Gründen der Analyse wie der Ausstellungsorganisation – ein suchendes, tastendes, ein ›heuristisches‹ Modell, das in seiner Elastizität für ein lebendiges Verstehen der bildnerischen Artefakte überaus geeignet ist. Es geht ihm weder um starre Designationen noch um Ontologie oder Klassifikation. Er zielt in der heuristischen Anordnung auf lebendige Verflechtungen mit jeweiligen Grenzübertrittsmöglichkeiten. Descola entfaltet für die formale Bestimmung von vier Feldern eine duale Begriffskonstellation, indem er moralische und physische Modalitäten der Identität oder Differenz jeweils auf vier große Figurationsleistungen menschheitsgeschichtlicher Bildentfaltung anwendet: auf Analogismus, Animismus, Totemismus und Naturalismus.

Diese vier Bereiche operieren mit einem je eigenen Weltbegriff, der das Reale wie das Imaginäre, das Wirkliche wie das Bildhafte umfasst. In der animierten, also beseelten Welt ergibt sich, wie Descolas Schema das ausdrückt, moralische Ähnlichkeit bei physischen Differenzen, in der totemistischen Welt herrschen moralische Ähnlichkeiten bei physischer Kontinuität. Für die ›in sich verschlungene Welt‹ der Analogiebildungen ist sowohl die moralische wie die physische Differenz kennzeichnend; für die objektive Welt schließlich ist die physische

Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Differenz im moralischen Bezug konstitutiv. ›Moralisch‹ und ›physisch‹ beziehen sich dabei sowohl auf das Dargestellte, also das Bild, wie auf die darstellende Figuration, die im Bild als Bildliches zum Ausdruck kommt (was das Lebendige gegenüber dem ontologischen Status des fixierten Bildes herausstreicht). Es ergeben sich unterschiedliche Konstellationen.

Zum Beispiel überträgt das naturalistische Porträt die physische Identität auf eine Darstellung, die solche stoffliche Identität nicht in moralischer Hinsicht verlangt – vielmehr ist die dargestellte Welt der Natur von Werten bestimmt, die gerade nicht mittels einer visuellen Identifikation zugänglich gemacht werden können. Es stellt sich bei näherer Betrachtung nämlich eine Irritation an der vorgeblichen Bändigung des Totemismus und der bildhaft in sich verschlungenen Weltbezüge im Referenzsystem des Naturalismus ein, der eben nicht nur eine Technik ist, und auch nicht nur ein symbolischer Raum der Distanzgewinnung, sondern in dem unausgesprochene und hermetische Verwandlungskräfte schlummern, die jederzeit wieder in Rückerinnerung des Totemismus den archaischen, subkutan wirksam gebliebenen Kräften Bahn zu verschaffen vermögen – punktuell, verdichtend, auf Zeit, im Modus der Plötzlichkeit. Es ist ja überhaupt das Kennzeichen der Modernität, eine durch Schock und Irritation wirkende Erfahrung in der Plötzlichkeit einer ebenso vereinzelter wie machtvollen Rückkehr des Archaïschen zuzulassen.

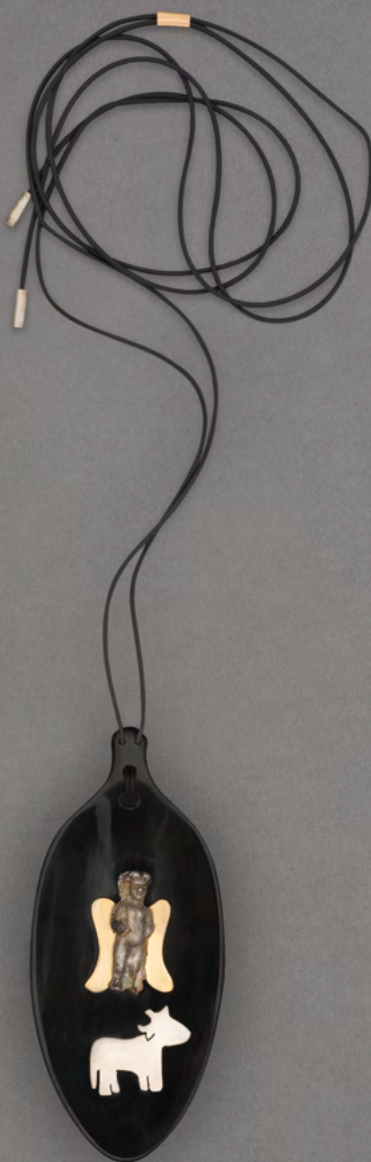
Die vier Weisen der bildlichen Bezugnahme und Fassung von welterzählenden Mythen und Mythologien sind, das muss stets unterstrichen werden, nicht ontologisch festgeschriebene, sondern flexible agierende Figurationen. Das wirft die Frage auf nach Formalität oder Inhaltlichkeit im Bezug der Artefakte auf Symbolisches oder inkorporiert Numinoses. Kann man generalisieren? Für welche Kultur oder Zivilisation stellt die Ausarbeitung einer formalästhetischen Universalität eine spezifische Leistung oder Herausforderung dar? Zumindest für das europäische 20. Jahrhundert wird die Ästhetik reiner, abstrahierter Formen, werden universale Ausdrucksformen einer profanierten Artefaktwelt nach der Verwandlung des Numinosen in Ästhetik zu einer entscheidenden Herausforderung. Das ›Universum der Formen‹, das von André Malraux konzipiert und herausgegeben worden ist, stellt in gewisser Weise Höhepunkt wie Abschluss dieser emphatischen und auch pathetischen Bemühungen um eine Universalität menschheitsgeschichtlich versammelter imaginierender Ausdrucks- oder Kunstformen, jedenfalls Gestalten des Schöpferischen, dar. Diesem widmet sich deshalb das nächste Kapitel dieser Abhandlung.

Literaturnachweis

- DESCOLA, PHILIPPE: *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin [Suhrkamp] 2011
MALRAUX, ANDRÉ: *Das imaginäre Museum [1947]*. Mit einem Nachwort von Ernesto Grassi. Frankfurt/M., New York [Campus] 1987

Bildnachweis

- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris [Qumran] 1980
FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 224; © Dakar Matin
Die Aktion, Jahrgang 1918, hrsg. v. Franz Pfemfert. Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Horn, Silber, Gold, Länge: 9,3 cm

25. Moment

Vom rituellen Objekt zur Formästhetik der Kunst – Bildstrategien und -operationen in André Malraux' *Univers des Formes*

Fotografische Bilder, generell ›Bilder im technischen Universum‹, sind nicht Zeugnisse von Wahrheit, sondern nur Markierungen von visueller Präsenz im digitalen Daten-›Raum‹, der ja kein Raum ist, sondern eine hierarchisierte Struktur von Befehls-Kolonnen und Informationsverzweigungen. Sie haben etwas überaus Trügerisches. In unserer Kultur haben wir schon längst nicht mehr nur gelernt, sondern sogar verinnerlicht und durch genetische Rückkoppelung kollektiv automatisiert, dass Fotografien Zeugenschaften am Abgebildeten verkörpern. Die ontologische Fixierung auf die Repräsentanz und Präsenz eines Realen scheint unauslöschlich. So wird regelmäßig die historische Relativierung der Verwendung der Bilder als Zeugenschaften an diesen selbst gelöscht oder zum Verschwinden gebracht.

Es ist genau diese am Originalen eingeschriebene Kette der je originären Verwendung, die die Funktion des historisch kontextualisierten Zeugen am Original unsichtbar werden lässt. In dieser Abhandlung kommt es aber genau auf diese je historisch verweisende Bildfunktion an. Das Originale der Bilder ist hier nicht von den historisch bestimmenden und nicht zuletzt technisch und medial bedingten Verwendungen in den jeweiligen Epochen zu trennen. Die Ästhetik der Bilder fällt weder systematisch noch historisch mit dem epistemisch Originalen der Fotografien zusammen.

Vom Nutzen und Gebrauch der Bilder als historische Zeugen

Die Abbildungen haben in dieser Abhandlung die Aufgabe einer thematischen Referenz zum Text. Solche Abbildungen sind klein dimensioniert und kommen so ihrer Aufgabe einer erinnernden Referenz nach. Anders verhält es sich mit denjenigen Bildzeugnissen, die selber Agenten und Akteure einer entschiedenen Ästhetisierung sind. Diese Ästhetisierung der kultischen Objekte hat konzeptuelle wie epistemische Folgen, die nicht zuletzt in die in dieser Abhandlung beschriebene zivilisatorische Instrumentalisierung der Kunstwerke münden. Dafür stehen auch die fotografischen Abbildungen. Erst als künstliche visuelle Zeugen der ursprünglichen Werke, also mittels einer Transformation, entfalten sie ihre systematische Bedeutung. Anders gesagt: Erst in dieser sekundären Ästhetisierung werden die Objekte ›wirklich‹ zu dem, was sie an Echtheit im Originalen behaupten.

Es ist also diese Ästhetisierung, die in ihrer historischen Funktion den Weg der Instrumentalisierung und Umformung der rituell-magischen Objekte und Dinge in ästhetisch selbstreferenzielle Kunstwerke begleitet. Dieser Weg einer Unterwerfung ist ein Weg der zunehmenden Ästhetisierung der Bildmittel. Diese stellen ebenfalls historische Variablen dar. Dabei markiert die dramatische Überhöhung der Ritualwerke zu Bildfetischen den Punkt der Unumkehrbarkeit zivilisatorischer Unterwerfung der magischen Praktiken, die in den Dingen und Objekten ja schließlich wirklich gelebt haben. Sie werden aus dem rituellen Kontext herausgelöst und zu Zeugnissen der Weltkunstgeschichte im universalen Tempel der formalästhetisch verschobenen Bilder. Und damit werden sie, im Wortsinne, ›vernichtet‹. Nichts bleibt von den magischen Kräften im Objekt selbst, das im Ritus eben nie Objekt war oder Zeuge. Es repräsentierte nichts und präsentierte wenig außer seiner Eingebundenheit in rituelle Praktiken, kollektive Ekstasen, eine Praktik des inkorporiert Heiligen. Wenn André Malraux sagt, es habe eines langen Weges bedurft, bis aus der Energie der Götter Zeugen für das Museum hätten entwickelt werden können, dann meint er genau diese zivilisatorische Tendenz, die Dinge ihrer Macht zu berauben, um ihre Hüllen als ästhetische Formen zu würdigen. Das ist der lange Weg in die Irreversibilität einer genuinen Praktik, die natürlich ikonoklastisch durch die Hintertür als ungelöstes Problem der Bildreferenzen zurückkehrt. Man diskutiert das aber nicht mehr im Kontext des Heiligen, sondern seiner Verwerfungen, von Gewalt, Exzess, Pornografie und Verfemung. Es ist die Beschmutzung der sakralen Magie der Bilddinge, die als Ästhetik der Bildreferenzen zurückkehrt, als leere Formel eines Verweisens auf illegitime, abgedrängte, nunmehr unverständlich bleibende Praktiken.



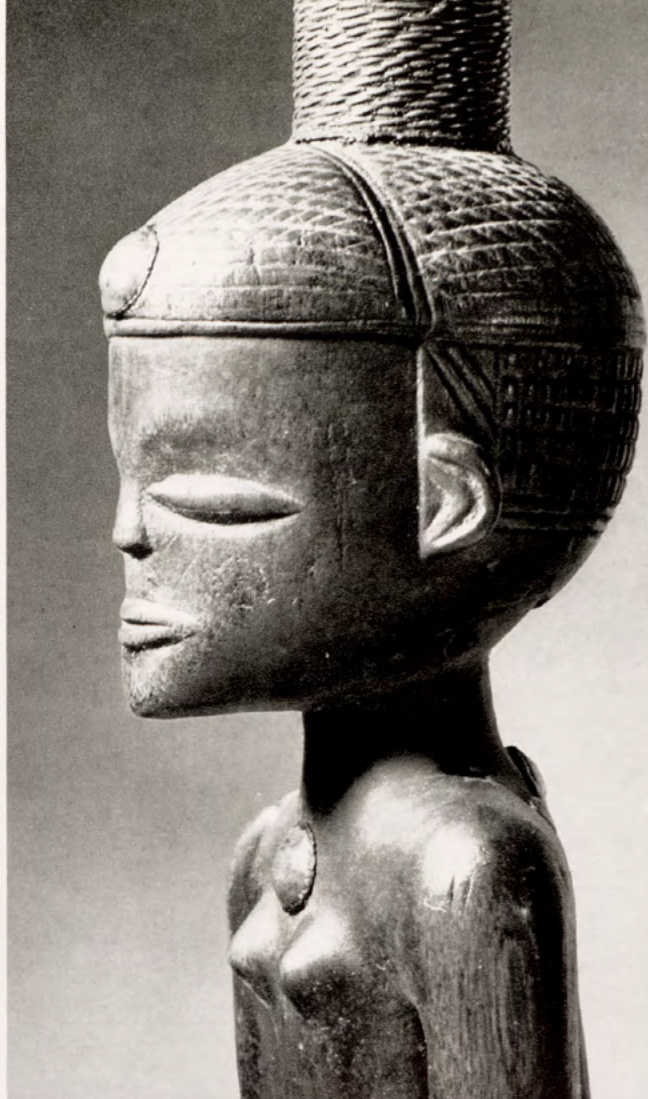
[066] Zwei Masken, mittels Lichtregie dramatisiert und zu schwebenden numinosen Objekten verklärt. Das ästhetische Erleben dominiert nicht nur die rituelle Funktion, sondern löscht diese geradezu triumphal aus. Die Werke werden Bildreize für einen allgemeinen Zuschauer. Sie wirken ohne jegliche, besonders aber ohne spezifische Informationsqualität (zit. n. Fall/Pivin 2002: 30).



[067] Auf geglättetem, durch dominierende Schwärze ortlos gemachtem Hintergrund wird diese Maske mittels vehementener Beleuchtung zu einer Form, die das göttliche Subjekt zu einem formalästhetischen, weißen Gegenstand macht (zit. n. Fall/Pivin 2002: 33).



[068] Eine identische, das Besondere vernichtende Wirkung wird mit der visuellen Aufbereitung dieser Maske erzielt, deren große schwarze Öffnungen zu Augen eines leeren, ja eines geradezu entleerten Gesichts dämonisiert werden (zit. n. Fall/Pivin 2002: 39). Schon der so ausgerichtete Einsatz eines vorgeblich neutralen Lichtes verwandelt die Bedeutung des Objekts und Zeichenträgers.



171 - Tschokwe - Prunklanze (Ausschnitt) - Zürich

stern – verziert worden sind; Lanzen, deren Eisenspitzen ausgekehrte Rillen oder Gravierungen aufweisen und oft am unteren Ende, wo sie in den Stiel gesteckt werden, Widerhaken haben, oder deren Schaft mit einem feinen Geflecht aus Kupferfäden überzogen ist, das verschiedene Motive bildet (Sambesi) – Gegenstände dieser Art zeugen immerhin von der Sorgfalt, mit der die Schwarzen ihre Angriffswaffen herstellen können.

Das gleiche gilt für die zur Verteidigung bestimmten Ausrüstungsstücke, also unterschiedlich geformte Helme – oft bestehen sie aus einer Kappe aus Korbgeflecht, die manchmal Tierhörner trägt und mit Kaurimuscheln besetzt ist –, desgleichen Schilde, von denen es in Ostafrika bemerkenswerte

170 - Tschokwe - Prunklanze - Zürich



[069]



[070]




[071]




[072]

[073] auf der gegenüberliegenden Seite

| | | | |
|---|-----------------|---|--|
| CHAPITRE <u>V</u> | | | |
| PAGE <u>156</u> | | | |
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSTE | NUMÉRO MAQUETTE | |
| | <u>9877A</u> | <u>(170)</u> | |
| INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES | | | |
|  | | <p>- Lance d'apparat (fer, bois, cuivre -)</p> <p>- S.V.P. Supprimer le socle et dégrader un peu plus le fond</p> <p>- Tout est intéressant dans cette pièce - particulièrement la partie sculptée, au bras, en statuette</p> <p>- Sur la même page = un détail de la statuette (pour uniformiser les fonds dégradés) N° 9877 (171)</p> | |
| RÉSERVE AU SÉCRÉTARIAT DE LA COLLECTION | | | |
| BROMURE <input checked="" type="checkbox"/> EKTACHROME <input type="checkbox"/> MISE EN COULEURS <input type="checkbox"/> ORIGINAL <input type="checkbox"/> | | | |
| ENVOI A L'IMPRIMEUR | | RETOUR A L'ÉDITEUR | |

[074]

| | | | |
|---|-----------------|---|--|
| CHAPITRE <u>V</u> | | | |
| PAGE <u>156</u> | | | |
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSTE | NUMÉRO MAQUETTE | |
| | <u>9877C</u> | <u>(171)</u> | |
| INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES | | | |
|  | | <p>- Lance d'apparat - détail.</p> <p>- S.V.P. revoir le fond et le dégrader pour qu'il s'accorde avec la vue d'ensemble de la lance présentée sur la même page (voir l'enveloppe doc: 9877A - (170))</p> | |
| RÉSERVE AU SÉCRÉTARIAT DE LA COLLECTION | | | |
| BROMURE <input checked="" type="checkbox"/> EKTACHROME <input type="checkbox"/> MISE EN COULEURS <input type="checkbox"/> ORIGINAL <input type="checkbox"/> | | | |
| ENVOI A L'IMPRIMEUR | | RETOUR A L'ÉDITEUR | |

[075]



[076]



[077]



[078]

Legende für die Abbildungen [073] auf Seite 300, [069] - [072] auf Seite 301, [074] - [075] auf Seite 302 und [076] - [078]: Die Seite 156 aus *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils* zeigt eine Prunklanze der Tschokwe in zwei Zuständen und Dimensionen. Eine Aufnahme bringt die ganze Lanze, die andere konzentriert sich auf die kleine Figurine, die als Halterung, Träger oder auch als eine Art Sockel der Lanze betrachtet werden kann. Hier treten die ästhetischen Intentionen von Malraux und Parry klar zu Tage. Durch die Parallelrichtung der beiden Aufnahmen, bzw. der Figurinen, wird das Werk monumentalisiert, durch Ausblendung und Retuschierung der Schatten und vor allem durch das Wegblenden des Sockels der Figurine/Lanze wiederum wird der allgemeinen, durchgängig für das *Univers des formes* beobachtbaren Tendenz gehuldigt, die Werke in ein physisch nicht Fassliches, ein Numinoses, Schwebendes, Jenseitiges sich aufheben oder lichtvoll darin diffundieren zu lassen. Die Dematerialisierung durch Suggestion des Schwebens verstärkt den Charakter der formalästhetischen Zurichtung und belegt damit erneut die Transfiguration des Physischen in ein Heiliges, Göttliches, allgemein Numinoses. Die drei fotografischen Varianten, aus anderen Blickwinkeln aufgenommenen Ansichten der Figurine bieten den Vergleich für den Nachvollzug der gewählten Version. Wie immer man im einzelnen solches beurteilen möchte: Klar ist, dass die Aussage des Werks durch die Wahl fotografischer Varianten in jedem Falle verändert worden wäre. Entscheidend ist hier zudem, dass nicht nur der Schatten wegretuschiert und der Hintergrund vereinheitlicht wird, sondern, wie schon erwähnt, dass die originale Lanze einen Sockel hatte, der auf Anweisung von Parry abgeschnitten werden musste. Auch das belegt im kriminalistischen Detail die antiphysikalische Apotheose des schwebenden figurativen Objektes, das seiner Verankerung in der Erde, seines Standes beraubt wird, der ein Irdisches identifizierbar macht, das nun in einem allgemein Numinosen aufgehen soll. Parry hielt handschriftlich fest, dass an diesem Werk jedes Detail, besonders aber die Statuette interessant sei (courtesy: Archiv Gallimard).

Stellvertretend für alle anderen ähnlich gelagerten Beispiele wird diese Diskussion in der vorliegenden Abhandlung in Gestalt der visuellen Dokumentation historischer Rezeptionsvermittlung ästhetischer Aufbereitungen anhand ausgewählter Druckwerke aus verschiedenen Epochen geleistet. Hierbei geht es nicht um die fotografierten Werke, sondern um ihre grafische Aufbereitung und Präsentation in Druckwerken (Broschüren, Büchern, Katalogen etc.). Dieser Rahmen ist entscheidend für die Thematisierung einer historisch spezifizierten Ästhetisierung, nicht so sehr der Objekte als vielmehr der Sichtweisen auf diese. Auf die Sichtweisen kommt es in dieser Abhandlung in erster Linie an, da deren Inhalt nicht die Werke selbst sind, sondern ihre Ästhetisierung, Musealisierung, Kontextualisierung und Instrumentalisierung. Es wird also die ontologisch bannende Funktion von zu Bildern fetischisierten Dingen zurückgestellt zugunsten der Einsicht in die Fabrikationsweisen historischer Einstellungen. Das sind die leitenden Rezeptionsauffassungen zu den Werken, die als Fotografien nicht die ontologische Funktion der Zeugenschaft, nicht das Erkenntnismoment der Behauptung, »es sei einmal so gewesen«, belegen, sondern schon immer nur noch deren Auflösung in eine historisch relativierende Aneignung dokumentieren. Diese Ästhetisierung ist eine medial basierte Inszenierung von Sichtweisen, die sich dem Objekt selbst einschreiben. Darüber sieht die sich seit Roland Barthes in falscher Zuspitzung vollzogene Diskussion über die angeblich immer im Zentrum stehende referenzielle Erkenntnisleistung der Fotografien hinweg.



[079] Rituelle Lebendigkeit und Praktik existieren heute, wie dieses Beispiel belegt, in den Kontexten des Alltags, in Raum und Architektur des konkreten sozialen Zusammenhangs. Diesen intendieren zeitgenössische Künstler in Afrika, die bewusst nicht auf den isolierten Bildträger, sondern die Transformation und Modifikation der alten Traditionen setzen, momentan darzustellen (zit. n. Fall/Pivin 2002: 62).



187 - Elfenbeinküste - Moschee von Kairouan

188 - Mali - Altes Haus in Djenné



[080] Im Afrika-Band der Reihe *Univers des formes* sind kaum Aufnahmen von Architekturen mit Menschen zu sehen (vgl. hier als Ausnahme Leiris/Delange 1967: 62). Es dominieren die ästhetisch verabsolutierten, raffiniert zugespitzten Objektansichten, wie sie jeder avancierten fototechnischen Manipulation möglich sind. Man interessiert sich für die Ästhetik der Formen, nicht die Ästhetik der Existenz oder gar für den realen Lebenszusammenhang, in dem die Kunstwerke immer als rituelle Agenten oder soziale Akteure auftreten, integriert in die Handlungen, (noch) nicht ausgesondert zu Symbolen oder selbstbezüglichen Zeichen (courtesy: Archiv Gallimard).

Insofern reicht die Reihe der angeführten Bildbeispiele genau so weit zurück wie die in der vorliegenden Abhandlung diskursiv beschriebenen Etappen einer Faszination für die positiv bewertete ethnisch-rituelle Kunst, für die Praktiken von Schamanismus, Ekstase, Trance und Magie, für die beschworene animistische Welt der rituellen Fetische. All das soll dazu dienen, im Leiden und der Ermattung an einer das Verworfenen zähmenden Zivilisation dem eigenen Erleben wieder wilde Weite und archaische Tiefe zu verleihen. Was insgesamt in der Falllinie der Entdeckung der Quellen einer ›wahren‹, ›ersten‹ oder ›authentischen‹ Kreativität steht. Anteil daran haben die Selbst-Primitivierungsstrategien der Avantgardekünstler von Cézanne bis zu den Kubisten, Futuristen, Expressionisten. Aber auch Carl Einsteins auf Formästhetik reduzierte Präsentation einer ›Negerplastik‹. Und erst recht die erste Ausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter* von 1912.

Die verwendeten Bildvorlagen aus der Reihe der angesprochenen Publikationen sollen hier nicht im Zusammenhang dokumentiert oder ausführlich besprochen werden. Das liefe auf eine zweite, diesmal visuell-analytische Abhandlung hinaus. Sie wäre gewiss methodisch von einigem Interesse. Man denke nur an die dynamische Auffassung von magischen, vitalen Bildern auch innerhalb der Zivilisation bei Aby Warburg. Er hat selbst kulturgeschichtliche Bild-Montagen verfertigt zur Einsicht in die historische Prägung von Formeln und den Wegen ihrer Wanderschaft. Warburg wusste, dass Bilder erst in Konstellationen Bedeutung erhalten.

Der Avantgardefilmer Werner Nekes hat seine kinematografische Bildauffassung in die Formel eines elementaren ›Bildbegriffs‹ gebracht und verdichtet, demzufolge ein Bild nicht aus einer isolierten ontologischen Instanz, sondern aus der verweisenden, die Momente verschränkenden Kette ›Bild-Unterbrechung-Bild‹ bestehe. Es ist also die Unterbrechung, welche die Konstellation erst lesbar macht, nicht das Datum visueller Präsenz oder Repräsentation. Ein isoliertes Bildmoment ist noch kein Bild, sondern nur ein flüchtiges Aufscheinen einer noch indifferenten Form von visueller Präsenz. Der Kunsthistoriker Felix Thürlemann hat jüngst in nicht unvertrauter Weise und gemäß bekannter Tradition solche Konstellationen von Bildern im Kontext der Geschichte ihrer Ausstellungen untersucht und für dieses ›Bild‹ als ein Ensemble von ›Bild‹→Bezug/›Konstellation←–Bild das begriffliche Konstrukt ›hyperimage‹ vorgeschlagen, in genau dem hier verhandelten und schon bei Aby Warburg systematisch analysierten Sinn (vgl. THÜRLEMANN 2013).

Glorifizierende Inszenierung der Bildästhetik als Maske der im Ursprung getilgten rituellen Werke

Die auflösende Verschiebung soll nachfolgend in einem Exkurs zu Abbildungen aus dem ›Univers des formes‹ mitsamt den grafischen Entwürfen von Roger Parry aus dem Archiv bei Gallimard aufbereitet werden. Dieser Exkurs beschreibt nicht die Werke auf den Bildern, sondern die Strategien der Bild-Inszenierung und stellt damit einen wesentlichen Beitrag zur Analyse der musealen Zivilisationsstrategie von André Malraux dar.

André Malraux hat mit großer Energie sein gigantisches Vorhaben einer universalen, entschieden transkulturellen Zivilisationsgeschichte der ästhetischen Formen betrieben.

Etliche, berühmt gewordene Versuche einer imaginistisch und imagologisch montierenden Kunstgeschichte der Skulpturen und der Bilder kulminieren programmatisch in seiner Idee eines ›imaginären Museums‹, das die Frage authentischer Substanz von den Referenten der Bilder auf ihre Montagen in Gestalt von Fotografien verschiebt.

Seine Bildvorstellungen waren maßstabsetzend, konkret realisiert worden sind sie aber in Jahrzehnten einer akribischen und minutiösen Umsetzung von Roger Parry, der von Hause aus Fotograf war, Zeichner und Karikaturist und der dann Seite für Seite das ›Universum der Formen‹ gestaltete. Mag auch der Meistergedanke eine magistrale und grandseigneurale Instanz, wie die Figur Malraux' sie hergibt, bedingen: Ohne Roger Parry wäre Malraux' Projekt nicht wirklich geworden, also auch nicht wirklich möglich gewesen. Die konkrete Verstofflichung, also das Reale, ist vorrangig eine Leistung Parrys. Sagen wir: Es bedarf beider, der Idee wie der Umsetzungsarbeit. Aber doch vor allem Letzterer.

Es geht also nachfolgend um eine angemessene Würdigung des vielleicht letzten großen, ja universalen Buchdruck- und Publikationswerkes der europäischen Zivilisationsgeschichte in derjenigen ihrer Epochen, die man als ›Gutenberg-Galaxie‹ beschreiben kann. Die Geschichte des ›Univers des formes‹ kann hier nicht entfaltet, sondern nur kurz exponiert werden. Das ›Univers des formes‹, zu deutsch signifikant verschoben auf ›Universum der Kunst‹, erschien zwischen 1955 und 1997 in 42 Bänden, wobei der Umfang ursprünglich auf wesentlich mehr angelegt war. Etliche geplante Bände gerade zu den außereuropäischen hochzivilisatorischen wie besonders zu diversen tribalistischen Kulturen, sind entworfen, aber nicht verfasst und auch nicht realisiert worden. Es gibt ein eigenes Archiv bei Gallimard zu diesem großformatigen Unternehmen. Gallimard war der hauptsächliche und



[081]



[082]

Legende zur Abb. [081] - [083]: Roger Parrys Karikaturen der Fotokampagnen, Aufnahmetourneen für das *Universum der Formen*, zeigen die Aufnahmen eines Basreliefs in einem Londoner Museum sowie die der Kapitelle und Architekturfragmente im Johannes-Baptisterium in Poitiers (zit. n. Parry 2007: 179-181; courtesy: Archiv Gallimard).



[083]

verantwortliche Produzent, der international zur Abstützung und Verbreitung leistungsfähige und kapitalstarke Partner suchte. Die Reihe wurde, nach einigen vorlaufenden Bände auf Französisch, in mehreren Ländern gleichzeitig publiziert: von Feltrinelli (Mailand) in Italien, Aguilar (Madrid) in Spanien, der Beck'schen Verlagsbuchhandlung in München, Golden Press in den USA, von Thames and Hudson (London) in Großbritannien sowie Shinchosha (Tokio) für Japan. Der Bildteil wurde vorgefertigt und für die gesamte internationale Auflage vorgeedruckt, die Übersetzungen hatten sich im Umfang dem Layout anzupassen. Fotobögen und Umschläge wurden geliefert, gedruckt und gebunden wurde in den einzelnen Län-

dern. Die logistischen Herausforderungen waren enorm. Bis 1975 funktionierte das Unternehmen prächtig, die Verkaufszahlen waren imposant. Danach schwanden die Käuferschichten. Heute sind sie, wie wir wissen: aus banalen Gründen, ausgestorben. An die Stelle ästhetischer Selbstbelehrung sind Informationsmaschinen der digitalen Steuerungsgeräte auf dem Hintergrund ebenso unsichtbarer wie eisen normierender, präfabrizierender Zugangshierarchien getreten.

Im Sinne exemplarischer Rekonstruktion und Vermittlung der gestalterisch-ästhetischen Prinzipien werden hier einige Seiten aus dem Band zur ›Plastik Schwarzafrikas‹ dargeboten (vgl. LEIRIS/DELANGE 1967). Und zwar im Zusammenhang mit den Anweisungen und aufbereiteten Materialien von Roger Parry. Im Archiv von Gallimard in Paris existieren bis heute alle Anweisungen Parrys für die Einrichtung der Bildmontagen. Diese sind mit Malraux abgesprochen worden. Allzu kühne Verbindungen wurden gemieden, dafür aber wurde überaus großer Wert gelegt auf Retuschen, Bereinigungen und der Idee entsprechende angemessene ästhetische Inszenierung der fotografierten Motive. Und von ›Motiven‹ muss man reden, geht es doch nicht mehr um die rituellen Werke (als magische Subjekte), sondern eben um die postrituellen ästhetischen Reizkonfigurationen (als modellierte Objekte), die man im Sinne einer mentalen Montage als zivilisatorischen Kulturvergleich bildgewordener Anschaulichkeit der ästhetischen Überhöhung studieren kann und soll.

Die zivilisatorische Bändigung des Ritualen und die Verbannung der Künste in das universale Museum markiert eine wesentliche Technik der westlichen Bilderfabrik. Europäische Bilderoberungen sind eingebaut in eigentliche, umfassende Medienstrategien. Die medialen Umschichtungen betreffen das Museum, aber auch die Reproduktionstechniken, die visuellen Assoziationen, das ›Hyperbild‹ der Bildkonstellationen, die fiktionalisierenden Relativierungen im imaginären Museum der durch Fotografien vertretenen Bilder und Zeichen, die Verschiebung des stofflich Lebendigen auf bezeichnende Symbole, damit auch die Verschiebung der Lebendigkeit auf eine Figur der Vermittlung im Sinne von Ernst Cassirer: Symbolische Formen sind perennierende, d. h. anhaltende und andauernde Vermittlungen.

GALLIMARD - L'UNIVERS DES FORMES - ENVELOPPE DOCUMENT

IMPRIMEUR *Latour* RÉFÉRENCE IMPRIMEUR *298*

VOLUME *Afrique Noire*

TITRE DU DOCUMENT *cache-fesse*

NOIR ☒ BICHROMIE ☐ QUADRICHROMIE ☐ MÉTALLISÉ ☐ VERNIS ☐

CHAPITRE *V*

PAGE *147*

| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSÉ | NUMÉRO MAQUETTE |
|---------------------------|----------------|-----------------|
| | <i>9865</i> | <i>157</i> |

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

*- Cache-fesse en accord avec Margherita (longue ornée)
écornée, fibres - H: 0'30*

*- Tira de modèles (surtout) présentés de ce document S.V.P.
Le modèle du corps, la posture - et le cache-fesse
"désigne" légèrement le fond de foulard...*

RESERVÉ AU SECRÉTARIAT DE LA COLLECTION

BROMURE ☒ EKTACHROME ☐ MISE EN COULEURS ☐ ORIGINAL ☐

ENVOI À L'IMPRIMEUR

RETOUR À L'ÉDITEUR

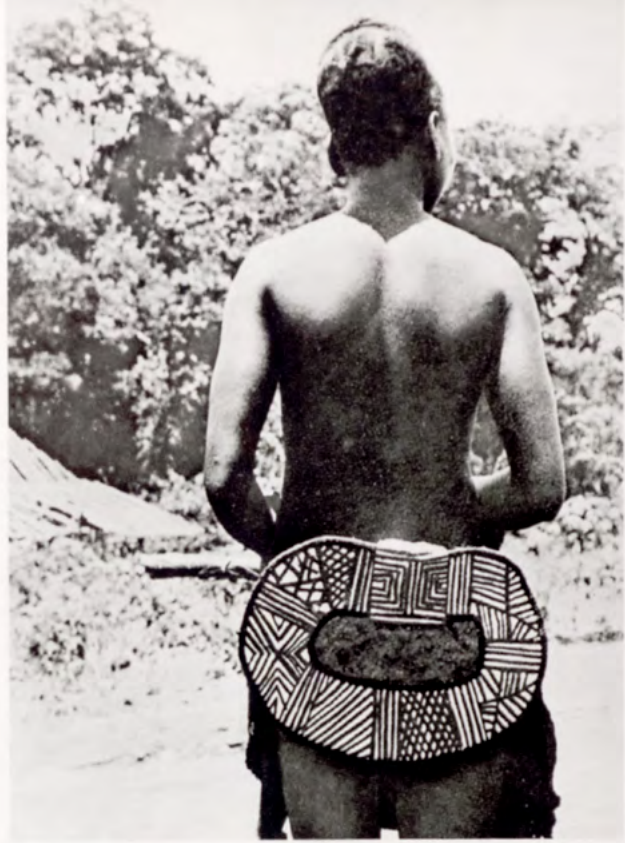
11 AOUT 1966

15 FÉVRIER 1967

[084] Der hier integral, d. h. zur Gänze und ohne Beschnitte reproduzierte Umschlag eines Grafikdossiers – es handelt sich um die S. 147 des Bandes von Michel Leiris und Jacqueline Delange *Afrique noire. La création plastique* der Reihe *Univers des formes* (hrsg. v. André Malraux, Paris: Gallimard 1967) – erlaubt den Nachvollzug der Arbeit des Grafikers, die ihren Niederschlag in 25.000 solchen Mappen gefunden hat. Diese, in der Dimension über das A4-Format hinausreichenden Umschläge hat Roger Parry für die grafischen Anweisungen und Notizen, aber auch als schützende Enveloppe für Fotografien, Varianten, Zeichnungen und Druckvorlagen verwendet – jeweils eine Mappe für eine einzige Seite. Jede Seite ist klassifikatorisch identisch und

nach Vorgaben durchorganisiert. Der Vordruck findet sich also, als für die Realisierung bezeichnetes und beschriebenes Formular, in 25.000-facher Ausfertigung im Archiv bei Gallimard. In der obersten Zeile finden sich die allgemeinen Angaben zum Verlag, Titel des Werkes sowie die Selbstbezeichnung als »Umschlagsdokumente«. Dann folgen Angaben zu:

- »Imprimeur«: Drucker
- »Volume«: Band, hier »Afrique noire«
- »titre du document«/Titel des Werks: »cache-fesse«, Lendenschurz
- »noir«: schwarz/weiß-Vorlage
- »Chapitre«: Kapitel, hier IV
- »Page«: Seite, hier 147 (die für die Ausgaben in allen Sprachen und Ländern dieselbe blieb)
- Illustrationsnummern: 9865 (fortlaufend), 157 (Nummer der Maquette des Bandes)
- »Indications complémentaires«: Zusätzliche Anweisungen – das ist die Kolumne für die Zeichnungen und Anweisungen des Grafikers Roger Parry. Im vorliegenden Beispiel beschreibt und zeichnet er, wo die Beine der Figur auf der Fotografie abzuschneiden sind, damit das ästhetische Artefakt des Lendenschurzes besser zur Wirkung kommt und wie, für denselben Zweck, der Hintergrund beschaffen sein muss.
- Das Sekretariat der Edition (»Reservé au secrétariat de la collection«) vermerkt darunter, aus welchem Material oder auf welchem Träger die Bildvorlage geliefert wurde, wann die Druckvorlage an den Drucker (»envoi à l'imprimeur«) geschickt wurde (hier am 11. August 1966) und wann sie von diesem zum Produzenten des Werkes zurückkam (»retour à l'éditeur«; hier am 15. Februar 1967; courtesy: Archiv Gallimard).

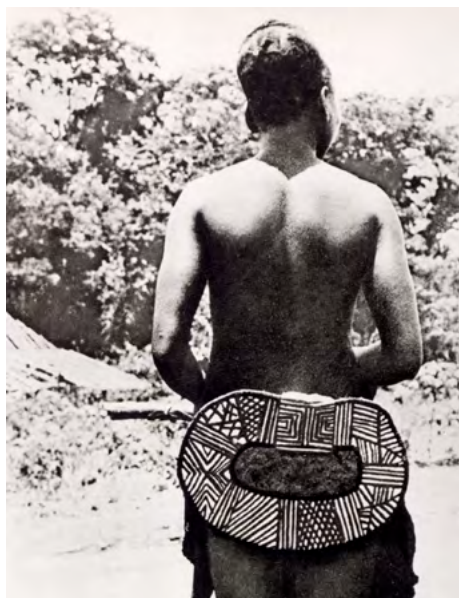


157 - Mangbetu - Gesäßplatte aus Blättern

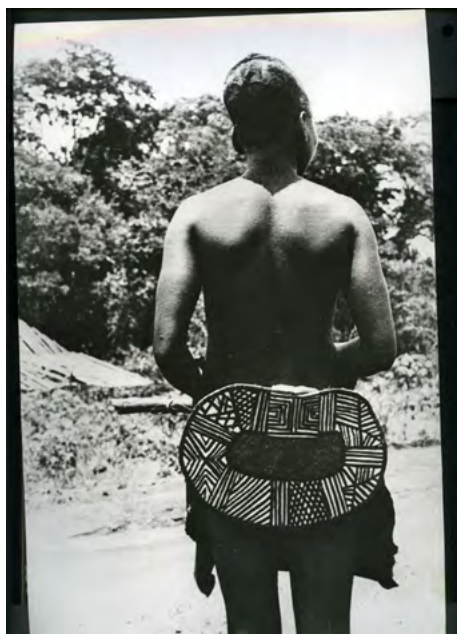
verschiedenartige Kleidungsstücke aus Leder; die Mangbetu tragen Lendenschurze aus weichgeklopfter Rinde; außerdem gibt es noch einfache Schamschurze, die aus zwischen den Oberschenkeln durchlaufenden Stoffstreifen bestehen. Das sind nur einige Beispiele aus einer vielfältigen Skala, die von sehr einfachen bis zu kompliziert gearbeiteten Formen reicht. Selbst Kleidungsstücke aus schlichtesten Materialien können gefällig hergerichtet sein, wie die anmutigen, ovalen, in zwei oder drei Farben gehaltenen Gesäßplatten der Mangbetufrauen, die von diesen aus Blättern und geflochtenen Pflanzenfasern hergestellt werden, oder die Rindengürtel, die die Bassari in Guinea mit geometrischen oder figürlichen Brandmustern verzieren.

Baumwollstoffe aus England, Holland oder anderen europäischen Ländern sind hochgeschätzte Waren, die mancherorts die Erzeugnisse des heimischen Handwerks verdrängen, wenn diese auch eine hohe Qualität erreichen können. Das beweisen unter anderem die Baumwollstoffe der Baule und Senufo, die mit vielen sich am überlieferten Formenschatz ständig neu orientierenden Motiven geschmückt sind, und die der Bamum, deren indigofarbene Tuche weiße Muster haben.

Das Spinnen der Baumwolle mit einer aus einem dünnen Stab bestehenden Spindel, deren unterer Teil mit einem vielfach verzierten Tonkügelchen versehen ist, obliegt im allgemeinen den Frauen, die Weberei dagegen den Männern. Das am weitesten verbreitete Gerät hierfür ist ein senkrechter Web-



[086]



[087]

Legende für die Abbildungen [085, vorhergehende Seite] sowie [086] und [087]: Die S. 147 von *Afrique noir* bringt die beschnittene Fotografie als einzige Abbildung. Die beschnittene Fotografie erweist im Vergleich zur originalen, unretuschierten Vorlage, dass der von Parry angestrebte Effekt erreicht worden ist: die Auszeichnung des verzierten Artefakts auf dem Gesäß der Trägerin. Sähe man wie auf der ersten Aufnahme die Beine, würde das Zierstück nicht in der direkten Weise sofort ins Auge fallen (courtesy: Archiv Gallimard).

Die westlichen Instrumentalisierungsstrategien sind aber nicht in einem harmlosen Sinne »einfach« nur »symbolisch«. Kunstgeschichte ist eine Geschichte von Raub- und Beutekunst. Museen sind nur die letzten Etappen in einem Triumphzug, der räumlich als Versammlung geraubter Werke, logistisch als permanente Reorganisation der Macht, als Disposition von Verfügungen und Anordnungen, funktioniert. Kunstwerke werden modelliert und gehen als Kulturgut aus dem Beutezug der westlichen Zivilisation hervor, die alles dekontextualisiert, enteignet, devitalisiert. Gesicherte, isolierte Semiophoren, Zeichenträger einer ikonophilen wie ikonoklastischen Kultur, treten an die Stelle des Lebens. Deshalb markiert die Vitalität Afrikas den stärksten Gegenzug gegen diese Auffassung von der absoluten Notwendigkeit einer Vorherrschaft der Zeichen über das durch sie Bezeichnete. Für die expansive, machstrategische Zivilisation des Westens typisch ist das bedingungslose Vertreiben von Magie, Fetischismus und Animismus aus den stillgelegten, zu Symbolen erstarrten Bildern, die eben keine bloßen (körperlosen) Bilder waren, sondern heilige



161 - Republik Guinea - Haartracht eines Fulmädchens





162 - Republik Niger - Junger Fulmann

frauen getragene *gossi* – auf ihn hatten die jungen Mädchen ebenso wenig Anrecht wie auf das Tuch, das die verheirateten Frauen bei ihren täglichen Ausgängen trugen – Zusätze von Sisalgeflechten, auf denen Amulette und goldene Anhänger befestigt waren. Ursprünglich wurden sie unmittelbar aufgenäht, während sie später von einer auf dem Haarknoten festgesteckten schwarzen Samthaube gehalten wurden. Aber auch die Männerfrisur kann recht fragil gebaut sein. So wird die mit Fett und Asche hergerichtete Haartracht vieler junger Schilluk am oberen Nil derartig schön und plastisch angeordnet, daß sie den europäischen Betrachter ein wenig an die gestutzten Eiben unserer Gärten alten Stils gemahnt. Schließlich zeigt die Frisur der Ful bei Männern wie Frauen oft eine außergewöhnliche Überfeinerung.

In manchen Gebieten tragen die erwachsenen Männer einen Bart, der meist ziemlich kurz ist oder sich nur auf einen Kinnbart beschränkt. Auch Plastiken wie die der Tellem und der Dogon geben wiederholt bärtige Gestalten wieder; allerdings kann es sich in bestimmten Fällen um ein falsches Bärtchen der Art handeln, wie man es an zahlreichen altägyptischen Statuen von Göttern oder bedeutenden Persönlichkeiten erkennt. In anderen Fällen stellt das, was man für einen Bart hält, in Wirklichkeit einen Lippenpflock als Schmuck der Unterlippe dar.

Schuhe werden keineswegs überall getragen. Aber auf vielen Märkten werden zusammen mit anderen Lederwaren wie etwa Umhängetaschen Sandalen und Lederpantoffeln verkauft. In den Städten können Pantoffeln dazugerechnet werden, die für Frauen und Würdenträger bestimmt sind. Die

und beseelte Akteure in einem der Entfesselung fähigen, dem Numinosen verschriebenen Leben. Die Symbolokratie gilt unbedingt. Sie wird verdoppelt in den unaufhörlichen Prozessen der Montagen und willkürlichen, beliebigen Remontagen aller nur verfügbaren Bilder, hinter denen die Werke längst unsichtbar geworden sind.

| | | | | |
|---|-------------------------------------|---|------------------------------------|---------------------------------|
| NOIR <input checked="" type="checkbox"/> | BICHROMIE <input type="checkbox"/> | QUADRICHRROMIE <input type="checkbox"/> | MÉTALLISÉ <input type="checkbox"/> | VERNIS <input type="checkbox"/> |
| CHAPITRE <u>V</u> | | | | |
| PAGE <u>150</u> | | | | |
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | | NUMÉRO COMPOSITE <u>9869</u> | NUMÉRO MAQUETTE <u>161</u> | |
| INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES | | | | |
|   <p>- Coiffure de jeune fille Fula.</p> <p>- S.V.P. voir les transparents : Bien mentionner les détails de la coiffure, du djouss, du drapé de la robe.</p> <p>- Il y a sur la même page un autre document N° 9870 (162) - Jeune homme Foul.</p> | | | | |
| RÉSERVE AU SECRÉTARIAT DE LA COLLECTION | | | | |
| BROMURE <input checked="" type="checkbox"/> | EKTACHROME <input type="checkbox"/> | MISE EN COULEURS <input type="checkbox"/> | ORIGINAL <input type="checkbox"/> | |

[089]



[090]

| | | | | |
|--|-------------------------------------|---|------------------------------------|---------------------------------|
| NOIR <input checked="" type="checkbox"/> | BICHROMIE <input type="checkbox"/> | QUADRICHRROMIE <input type="checkbox"/> | MÉTALLISÉ <input type="checkbox"/> | VERNIS <input type="checkbox"/> |
| CHAPITRE <u>V</u> | | | | |
| PAGE <u>150</u> | | | | |
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | | NUMÉRO COMPOSITE <u>9870</u> | NUMÉRO MAQUETTE <u>162</u> | |
| INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES | | | | |
|  <p>- Jeune homme Foul.</p> <p>- sur la même page que de N° 9869 (161) fait "l'induit" à la jeune fille.</p> <p>- voir également la coiffure S.V.P.</p> <p>- on voit nettement également de l'après S.V.P. pour mettre en valeur de blanc de la robe.</p> | | | | |
| RÉSERVE AU SECRÉTARIAT DE LA COLLECTION | | | | |
| BROMURE <input checked="" type="checkbox"/> | EKTACHROME <input type="checkbox"/> | MISE EN COULEURS <input type="checkbox"/> | ORIGINAL <input type="checkbox"/> | |
| ENVOI À L'IMPRIMERIE | | RETOUR À L'ÉDITEUR | | |

[092]



[091]

Legende für die Abbildungen [088, vorhergehende Seite] sowie [089]-[092]: S. 150 der deutschen Ausgabe von *Afrique noir. La création plastique* mit dem Titel *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils* bringt zwei Aufnahmen: Einmal die einer jungen Frau mit auffallender, geradezu verwegener Haartracht, dann die einer ebenfalls bemerkenswerten Haartracht eines jungen Mannes, beide aus der als Fulbe bekannten Ethnie Westafrikas. Die grafischen, bildredaktionellen Anweisungen zielen auf ein klares Herausarbeiten der Haare. Man solle die Haare »sorgfältig pflegen«, womit nicht das Kämmen, sondern das Retuschieren gemeint ist. Besonders bei der Frau soll die Durchsicht durch die Flechten und Streben des fächerförmig getürmten und verwobenen Haars besser sichtbar werden als auf der Originalfotografie (courtesy: Archiv Gallimard).

Nicht nur Malraux zeugt auf seine Weise von einem konzeptuell verselbständigten ›totalen‹ Willen zur unbedingten Geltung der Zeichen und Formen über die Stoffe und Gehalte. Für westliche Zivilisation ist systematisch kennzeichnend, also konstitutiv und nicht nur charakteristisch, dass der Bilderhass als abgespaltene, auf Oberflächen und ästhetischen Schein fixierte Bilderliebe durchgesetzt wird, dass also der kolonialistische Ikonoklasmus, der keinen Respekt vor heiligen Werken hat, sich und seine Eroberungszüge immer als ikonophile Idee der belehrenden Musealität rechtfertigt. Diese Dialektik ist ebenfalls konstitutiv. Sie zeichnet das Wesen der musealisierten Bilder aus. Die Bewunderung der formalästhetischen Reize und Leistungen ist ohne die Kehrseite eines Krieges gegen die Stoffe und Gehalte nicht denkbar. Diese Kehrseite wird verschwiegen, verdrängt, abgeschoben, aber sie klebt dennoch an den Bildern, stellt eine Art Schmutzschicht dar. Die Bilder sind primär Zeichen als Zeugen der symbolokratischen Funktion, damit des verschwundenen Nachklangs einer Bewunderung der Vitalität als Formästhetik. Der Zusammenhang ist wiederum intrikat dialektisch; man kann über die Pole nicht verfügen. Man hat dann nichts anderes mehr als die Bildzeugen, in denen stoffliche Funktionen nachklingen und denen Zeichen eingewoben sind, aber nicht so, dass die Zeichen jemals wieder in Trance und Ekstase geraten oder in diese gar willentlich versetzt werden könnten. Nicht nur Malraux' Zurückweisung der Seele und ihre Ersetzung durch die Inszenierung der Theatralität der Rituale auf einer vom Leben strikt getrennten Bühne steht dafür: Auch Theodor W. Adornos Verdammung des Jazz als konsumistisch ausgebeutete und fehlgeleitete primitive Vitalität belegt die Selbstherrlichkeit des westeuropäischen Kulturzentrismus, der im apriorischen Namen der Zivilisation die Zeichenherrschaft in dem Maße globalisiert, wie in ihr die Lebendigkeit und die Diversität der vormodernen und vortechnischen, besonders der archaischen Lebensformen zu Tode gekommen ist, jedenfalls zum Verschwinden gebracht werden kann.

Dem entgegen steht nur ein Weg, der über die Exzesse der entfesselten Poesie, also über Nietzsche und Rimbaud zurück zu William Blake führt. Und von dort in die archaischen Energien des Ekstatischen aller Vor- und Außermoderne. Diesen Weg sind auf je unterschiedliche Weise in vollkommen verschiedenen Zusammenhängen und zu verschiedenen Zeiten ein Antonin Artaud gegangen und ein Jim Morrison mitsamt den ›Doors‹ in Kenntnis der Bezüge: »Break on through to the other side«. Nämlich hinter die Zeichen hinaus zu Theater, Leib, Ekstase, Exzess, Musik, Rausch. Gegen Symbolokratie hilft nur der Weg in den organisierten Kontrollverlust, in Chaos und Deregulierung. Auf dem Versuch der erhaltenen Lebendigkeit des Chaos unerschütterlich bestanden zu haben,

macht Kraft, Bedeutung und Größe der massenkulturell wirksamen Musikgruppe ›The Doors‹ in kurzen fünf Jahren von 1966 bis 1971 aus, kennzeichnet aber auch das lebenslang andauernde Drama Antonin Artauds. Und doch hilft, wie sich von selbst versteht, auch der Kontrollverlust nicht wirklich. Dieser ist seinerseits, wie die Protagonisten sehr wohl wussten, ausweglos: »No one here gets out alive«. Das markiert die künstlerische Praktik radikaler Poesie im Sinne einer Zeichenskepsis, die hinter der beteuerten Ikonophilie den Krieg der Zeichen gegen das Leben denunziert.



[093] Ausstellungsplakat *Premier festival mondial des arts nègres*, Dakar, Senegal 1966. Auf wesentliches Betreiben von Léopold Sédar Senghor durchgeführt, markiert es einen kulturellen Stolz auf Afrika, der sich jedoch ausschließlich an den Apparaten der Zivilisation bemisst, nicht an einer eigenen Identität oder gar kulturellen Diversität. Damit verbunden sichert der nun auch afrikanisch lancierte und übernommene Kunstbegriff die Aufhebung rituell-animistischer Kreativität zugunsten des Valorisierungsmechanismus der Musealisierung. Die rituellen Werke treten in die Kunstsphäre ein. Sie entfalten dort Fetischwirkung nur noch formalästhetisch und bezüglich des ökonomischen Zirkulationswertes. An die Stelle ritueller Magie ist endgültig der Zeichenträger getreten. Die Semiophoren der ›Kunst‹ haben die rituelle Energie getilgt und den Kultwert der bewegten Masken, Skulpturen, liturgischen Träger und Fetische gelöscht (zit. n. Fall/Pivin 2002: 221, Abb. 2).



[094] Konferenz über die Evolution der Künste in einem modernistisch auf Fortschritt bezogenen panafrikanischen Kontext, Dakar 1966: Aimé Césaire, Geneviève Galame-Griaule, M. Obama (zit. n. Fall/Pivin 2002: 225).



[095] Hoher Besuch im »Musée dynamique« Dakar 1966; in der ersten Reihe: Léopold Sédar Senghor, Madame Senghor, André Malraux (zit. n. Fall/Pivin 2002: 221, Abb. 4).



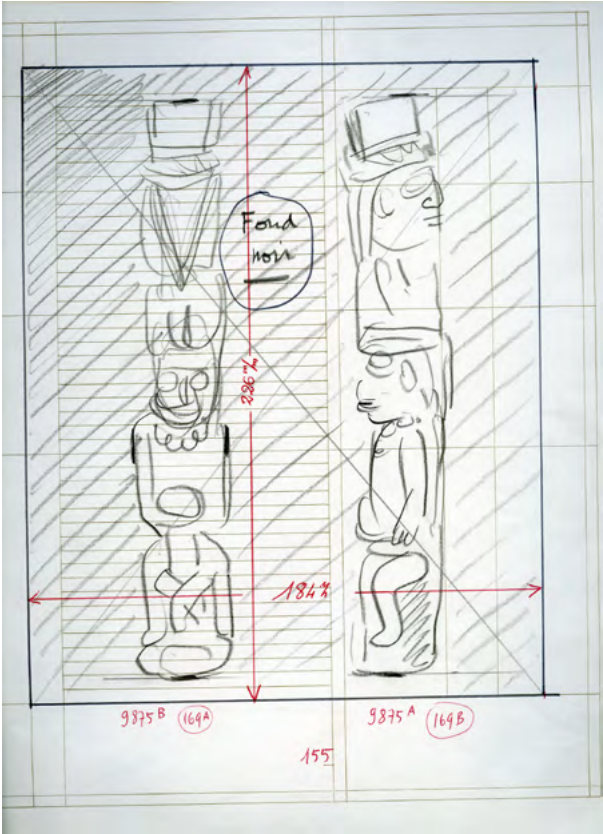
[096] Nicht mehr Trance und animistisches Ritual, sondern Festival-Tanzkunst auf der Bühne, 1966: Die Sambia Truppe (zit. n. Fall/Pivin 2002: 222).



[097]

Legende für die Abbildungen [097] sowie [098] - [099, nachfolgende Seite]: Wie schon bei den Abbildungen auf S. 146 wird auch hier, für die S. 155 von *Afrique noire*, eine aus Elfenbein geschnitzte Figur von vorn und von der Seite in der Weise gezeigt, als begegnen sich zwei Figuren. Das entspricht der in Reproduktionen verfestigten Bildauffassung der europäischen Porträttradition, welche Frontalität und Seitenansicht, also Profil, für die physiognomisch und charakterlich entscheidenden, also prioritären Ansichten hält und über Jahrhunderte diese Auffassung zur erwartbaren Gewohnheit verdichtet hat. Akkurat zeichnet Roger Parry die Maße und geometrischen Beziehungen zwischen den beiden Ansichten der Figurine ein, weist also dem Werk zwei fotografische Plätze optimaler Ansichtigkeit zu (courtesy: Archiv Gallimard).

André Malraux hat in einer prominenten, lebhaft aufgenommenen Rede am ersten panafrikanischen Kunstfestival in Dakar von 1966 mit großer Emphase ausgeführt, man müsse endlich auf die Beschwörung der Masken verzichten. Ihre Seele sei gestorben. Sie zu beschwören sei nurmehr töricht, nostalgisch, ein folkloristischer Atavismus. Der Tanz diene nicht mehr der Trance, er vermöge diesen Zustand wie die Seele im Ganzen nicht mehr zu erreichen, sondern ge-



[098]

CHAPITRE II

PAGE 155

| NUMÉRO DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSÉ | NUMÉRO MAQUETTE |
|--------------------------|------------------------|--------------------|
| | <u>9875 B / 9175 A</u> | <u>(169 A + B)</u> |

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

Fond noir

Sceptre en ivoire - vu de face / 2 documents
vue de profil

- à monter sur un fond noir

- voir gabarit joint pour placement.

RESERVE AU SECRÉTARIAT DE LA COLLECTION

BROMURE ☒ EKTACHROME ☐ MISE EN COULEURS ☐ ORIGINAL ☐

ENVOI A L'IMPRIMEUR

RETOUR A L'ÉDITEUR

[099]

höre auf die Bühne, auf welcher die Zeichen der Trance so inszeniert werden müssen, dass eine ästhetische, nicht mehr eine religiöse Erfahrung für Rezipienten daraus hervorgehen könne. Damit rechtfertigt er natürlich auch den seit Napoleon ins schier Unermessliche gesteigerten französischen Chauvinismus und Imperialismus als eine zivilisationstheoretische Überhöhung des einen und einzigen, menschheitsgeschichtlich verallgemeinerten Museums, in das alle ästhetischen Objekte als Werke dieser normativen Inszenierung eingehen müssen, um überhaupt gewürdigt werden zu können. Dieses Museum ist eine universale Dekontextualisierungsmaschine, die sich vor allem gegen alles Vor-Semiotische, Archaische, Wilde und Rituelle richtet. Die Musealisierung der afrikanischen Ritualpraktiken, die Transformation des Ritualen in Semiophoren, ihre Umwandlung zu Zeichen der Kunst geht damit zwingend einher mit dem formalästhetischen Universalismus im Kanon der reinen weltkulturgeschichtlichen Formensammlung, welche die Edition des *Univers des formes* beabsichtigte. Mittels Aufbereitung der Fotografien zu einer Sammlung der Montagen realisiert sich die ästhetische Historie der menschlichen Kreativität als Formenkanon eines imaginären Museums, dessen Re-Montage-Möglichkeiten unbeschränkt und unerschöpflich sind.

Betrachten wir nun einige weitere der visuell-grafischen, bildstrategischen Zubereitungen aus dem ›Univers des formes‹, was wir dank des vorbildlich geführten Archivs der Edition im Verlagshaus Gallimard in kriminalistischer Weise bezüglich der ästhetischen Manipulation der bildlichen Ausdrücke und Aussagen tun können. Nicht zuletzt die gezeichneten Maquettes und Anweisungen des Grafikers Roger Parry ermöglichen dies.




49 - Buschongo - (Samt)-Stoffe aus dem Kassagebiet - London

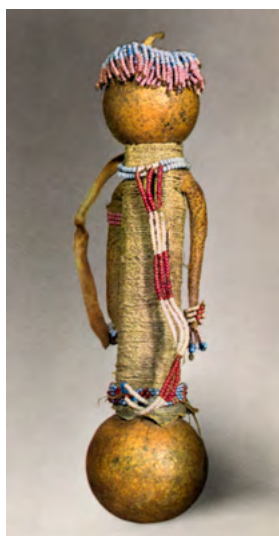


50 - Ngwato - Puppe - Rom

tische Ziele eine Rolle, beispielsweise ist die Macht des Königs an seinen Thron gebunden, oder bestimmte Amtsgeschäfte erheischen vom Ausführenden das Tragen einer Maske. Außerdem kommen Prestigegründe in Betracht, so wenn manche Häuptlinge recht wahllos zusammengewürfelte Schätze aufhäufen, auf deren Besitz sie stolz sind, oder wenn sich irgendeine Standespersion ein schönes Haus mit Obergeschoß errichten läßt. Schließlich können manche plastischen Schöpfungen auch dem Spiel dienen, wie die oft zierlich gearbeiteten Puppen, mit denen sich die kleinen Mädchen bei zahlrei-

| | |
|--|--|
| NOIR <input type="checkbox"/> BICHROMIE <input type="checkbox"/> QUADRICHRONIE <input type="checkbox"/> MÉTALLISÉ <input checked="" type="checkbox"/> VERNIS <input type="checkbox"/> | |
| CHAPITRE II | |
| PAGE 53 | |
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSÉ 9710 NUMÉRO MAQUETTE (50) |
| INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES | |
|  <ul style="list-style-type: none"> - Poupée - Art Ngwato - (Afrique du Sud) fruits séchés, hautes, jaunes ... Haut: 0°268 h - l'Ektachrome ou une autre couleur Kodak avec filtre bleu ou orange + Prof. définitive, Prof. rouge (à colorier) à voir qui des mêmes notes - Sur un fond dégradé neutre S.V.P. <p>Sigle des pompes "à l'huile" L'acquisition du Grand Palais.</p> <p>ou la même page: dont 9710 (4) retour du Musée</p> | |
| RÉSERVE AU SÉCRÉTARIAT DE LA COLLECTION | |
| BROMURE <input checked="" type="checkbox"/> EKTACHROME <input checked="" type="checkbox"/> MISE EN COULEURS <input type="checkbox"/> ORIGINAL <input type="checkbox"/> | |
| ENVOI À L'IMPRIMERIE | RETOUR À L'ÉDITEUR |

[102]



[100]



[101]

Legende für die Abbildungen [100] - [103, vorhergehende Seite]: Eine Puppe der Ngwato erscheint auf der Buchseite von *Afrique noir* im Zusammenhang mit einem gemusterten Samtstoff und erhält deshalb selbst den Charakter eines Textils (zit. n. Leiris/Delange 1967: 53). Die Montage setzt also nicht nur konnotative, sondern auch referenzielle Prioritäten. Das Objekt wird als Textil gelesen, nicht als Skulptur gedeutet. Die handschriftlichen Angaben von Roger Parry vermerken die Art des Blaufilters des Ektachroms und auch, dass die Bildvorlage rotschichtig sei. Das Motiv sei auf neutralem Hintergrund zu präsentieren, der Schattenwurf der originalen Fotografie zu eliminieren, der Schatten zu verlegen, um die gewünschte Freistellung und Heraushebung zu erreichen. Die handschriftlichen Angaben auf dem Dokumentenumschlag vermerken Sigle, Seite, Band, Kapitel, Titel, die grafische Nummer der Maquette und Bearbeitung sowie die Art der Bild- oder Druckvorlage. Außerdem hat Parry notiert, dass im Grand Palais eine Ausstellung solcher Puppen zu sehen sei (courtesy: Archiv Gallimard).

NOIR ☐ BICHROME ☐ QUADRICHRONIE ☐ METALLISÉ ☐ VERNIS ☐

CHAPITRE V

PAGE 146

| | | |
|---------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| NUMÉROS DE L'ILLUSTRATION | NUMÉRO COMPOSÉ <u>9864 A+B</u> | NUMÉRO MAQUETTE <u>156 A+B</u> |
|---------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

– Statues (brû) vue de face / 2 documents
vue de profil

– S.V.P. à monter sur un fond dégradé
(voir maquette jointe pour voir en face)

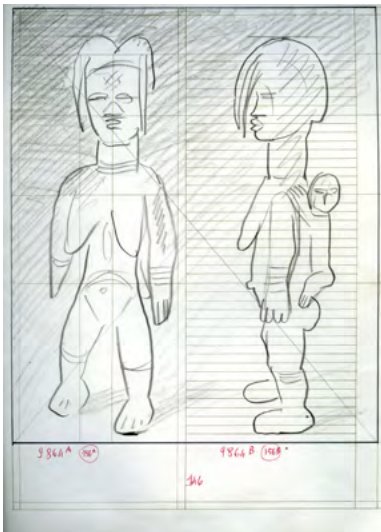
RÉSERVÉ AU SECRÉTARIAT DE LA COLLECTION

BROMURE ☒ EKTACHROME ☐ MISE EN COULEURS ☐ ORIGINAL ☐

ENVOI À L'IMPRIMEUR

RETOUR À L'ÉDITEUR

[106]



[104]



[105]

Legende für die Abbildungen [104] - [106]: Zwei Ansichten ein und derselben Figur (mit Kind am Rücken) werden, frontal und im Profil, so zueinander gestellt, dass sich ein überaus theatralischer Effekt einstellt (zit. n. Leiris/Delange 1967: 146). Die Position wird zur absichtsvoll realisierten Pose. Auf dem Umschlag vermerkt Parry Anordnung und Position der zwei Ansichten. Er notiert darauf, dass sich im Inneren des Umschlags eine Zeichnung/Maquette der Anordnung befindet, welche die eine Figur wie zwei miteinander kommunizierende Statuetten erscheinen lassen: ein fototechnisch und grafisch hergestelltes fiktives Gespräch ist das Resultat, die

Statue erscheint als eine Gruppe (courtesy: Archiv Gallimard).

Um den Status dieses singulären Werks und die ebenso manipulative wie wohlüberlegte Einrichtung einer formalästhetisch ausgereizten Bild-Konstellation, die konzeptuell wie pädagogisch wirkend auf die ästhetische Bewertung der Kunst übertragen werden soll, zu würdigen, sollen nachfolgend einige Dokumente beigebracht und kurz kommentiert werden, die ihrerseits längst schon Bilder im universalen Museum geworden sind. Sie führen in den Senegal und die 1960er-Jahre zurück, also das Jahrzehnt besonders heftiger Debatten um afrikanische Selbstbefreiung und internalisierten, re-importierten Kolonialismus, die sich damals gerade an einer so widersprüchlichen wie prominenten Figur eines Léopold Sédar Senghor entzündeten.

Das erste in Dakar durchgeführte panafrikanische Kulturfestival sollte 1966 natürlich in jeder Hinsicht dem Selbstwertgefühl Afrikas förderlich sein. Aber die Position von Senghor lief darauf hinaus, dass das nur möglich sei dadurch, dass die Wertmaßstäbe weltgeschichtlich universalisiert, d. h. europäisch kulturalisiert und kolonialisiert würden. D. h., die Anerkennung erfolgte durch Assimilation und Eingliederung in Hegemonie, nicht durch Dissidenz und Resistenz. Dass Senghor 1978 den in Paris stets renommiert gebliebenen NS-Bildhauer Arno Breker zu einem Besuch nach Afrika einlud und der Künstler ihn zum Auftakt eines Afrika-Zyklus porträtierte, belegt die spezifische kulturelle Fixierung dieses schwarzen Kulturaktivisten. Der wilde Tanz gehört jedenfalls auch aus seiner, nicht nur aus Malraux' Sicht, nicht mehr der Ekstase und Trance, agiert nicht mehr im Seelenleben eines mythisch entfesselten Kollektivs, das kein Zentrum als ›Subjekt‹ kennt, sondern gehört als ›Performanz‹ auf die Bühne, muss inszeniert werden nach den Regeln einer ästhetischen Absonderung des vitalen Erlebens von einem zum verweisenden Zeichensystem degradierten Bewegungsgeschehen, das nur noch äußerlich, der ästhetischen Form nach, das Ritual wiedergibt, in Wahrheit jedoch längst keines mehr ist. Dementsprechend beherrschen christliche Ikonografie, die Figur der Ikone und die Macht der Ikonostasen auch das akademisch alles Wilde zähmende Atelier des künstlerischen Lernens und Experimentierens, auch für die Schwarzen und ihre Kulturen. Besonders kennzeichnend für unseren Zusammenhang ist es deshalb, dass 1966 das erste panafrikanische Kunstfestival mit der Errichtung eines Museums (dem ›Musée dynamique‹ in Dakar) und der Etablierung von Kunstateliers einhergeht: zivilisatorische Symbolokratie über die künstlerische Werkgenese und zugleich über ihre Produkte, die poetische Praktik wie das bezeugende Werk.



[107] Ausstellung schwarzer oder, wie damals noch positiv gemeint und üblich: »Negerkunst«, im »Musée dynamique« Dakar 1966 (zit. n. Fall/Pivin 2002: 224).



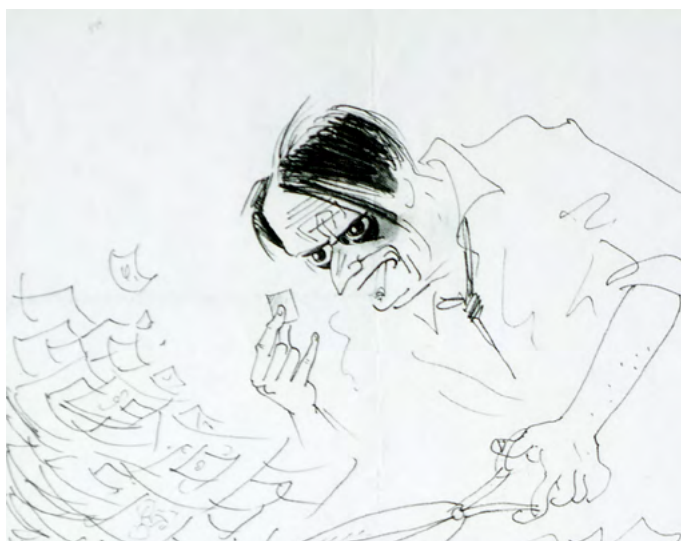
[108] »Mise en scène« statt kollektiver Selbstüberschreitung in Ekstase und Trance: die stillgelegten Werk- und Ideenmasken als Schaustücke der Kunst, formalästhetische Arrangements jenseits von bindender Ikonografie und inkorporierter Magie gleichermaßen, Dakar 1966 (zit. n. Fall/Pivin 2002: 164).



[109] Schwarzer Student im Atelier, Lernraum der Kunstformen unter dem Suprazzeichen einer durch christliche Ikonografie seit Langem gebannten religiösen Energie. Das erzwingt und dokumentiert zugleich die Transformation des Heiligen oder, mit einem programmatischen Ausdruck der Kunsttheorie von André Malraux, die »Metamorphose der Götter« im Labor der Kunstpraktiken. Das Bildmotiv zeigt einen Studenten in der Kunstakademie von Addis Abeba, ca. 1960 (zit. n. Fall/Pivin 2002: 301).



[110]



[111]



[112]



[113]

Legende für die Abbildungen [110] - [111, vorhergehende Seite] sowie [112] - [113]: Roger Parry, Karikaturen zu André Malraux, die ihn an der Arbeit als Entwurfsgrafiker und Bildmonteur für sein ›Musée imaginaire de la sculpture mondiale‹ zeigen (gegen 1952). Parry zieht viele Register des typisierenden und charakterisierenden Exponierens: Malraux als Herkules, Malraux als eine Art Geometer und Landvermesser mit den konstruktiven Attributen des göttlichen Welt-Erschaffenden, Malraux als operativer Bildingenieur und kinematografischer Montagekünstler. Als solchen hat ihn Parry dann in der Funktion des ausgefeilten Bildstrategen während der jahrzehntelangen Arbeit am *Universum der Formen* erfahren, wo Malraux die innovativen Verweisformen von assoziativen Bildkonstellationen, also eines ›Hyperimage‹, festlegte. Die Sprechblase figuriert oder simuliert Gedanken der Bildverweise und -zusammengehörigkeiten (zit. n. Parry 2007: 176-177; courtesy: Archiv Gallimard).

Literaturnachweis

- EINSTEIN, CARL: *Negerplastik*. Berlin [Fannei und Walz] 1992
- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o. J. (Reihe Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei, hrsg. v. Paul Westheim, Bd. 7).
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000)
- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris [Qumran] 1980
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- LEIRIS, MICHEL; JACQUELINE DELANGE: *Afrique noire. La création plastique*. Reihe ›Univers des formes‹. Hrsg. v. André Malraux. Paris [Gallimard] 1967 (deutsch: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*. Reihe ›Universum der Kunst‹, München [Beck] 1968)
- LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*. Band 1 (= ethnologische Schriften III, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs), Frankfurt/M. [Syndikat] 1980
- LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*. Band 2 (= ethnologische Schriften IV, mit einem Nachwort von Rolf Wintermeyer, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs), Frankfurt/M. [Syndikat] 1984
- PARRY, ROGER: *Photographies, dessins, mises en pages*. Hrsg. v. Mouna Mekouar und Christophe Berthoud, Paris: Gallimard/Jeu de Paume, Ausst. kat., 2007
- THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ›hyperimage‹*. Paderborn [Fink] 2013

Bildnachweis

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 30; © Photo Labat/CFAO
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 33; © Photo Labat/CFAO

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 39; © Photo Labat/CFAO
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 62; © Érick Ahounou/Revue Noire
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 225; © Studio Bracher
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 221; © Dakar Matin
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 222; © Service Info Sénégal
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 224; © Dakar Matin
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 164; © Musée Royale de L'Afrique Centrale, Tervuren.
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 301; © D.R.
- PARRY, ROGER: *Photographies, dessins, mises en pages*. Hrsg. v. Mouna Mekouar und Christophe Berthoud, Paris [Gallimard/Jeu de Paume, Ausst. kat.] 2007
- LEIRIS, MICHEL; JACQUELINE DELANGE: *Afrique noire. La création plastique*. Reihe ›Univers des formes‹. Hrsg. v. André Malraux. Paris [Gallimard] 1967 (deutsch: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*, Reihe ›Universum der Kunst‹. München [Beck] 1968)
- ARCHIV GALLIMARD, *Éditions Gallimard*, Paris



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Olivenholz, Länge: 18,3 cm

26. Moment

Exkurs zur Metamorphose der Götter, die Profanierung des Rituellen und die museologische Transformation der Kulturen

Was die Künstler, die man in den Gruppierungen der aufbrechenden Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa am Werke sah und in allen Differenzen letztlich doch einte, war die Intention oder der Wille zu einem Ausbruch aus dem bisherigen Museum, aus den Akademien. Es ging um eine intensiviert Hinwendung zum Leben. Seelische Intensität war im Bereich der Kunst in Europa nicht mehr anzutreffen. Nicht zuletzt deshalb, weil sie zu einem Treibstoff für Krieg und Vernichtung geworden war, wovon ja die traumatisierten Künstlerpsychen der aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrenden Expressionisten beredtes Zeugnis ablegten. Statt Verausgabung in schenkender Geste der Kunst wurde der Reichtum nur noch destruktiv erfahrbar gemacht, als Zerstörung in größtem Maßstab. Diese Destruktion wurde ästhetisch bedenkenlos und wahrhaft exzessiv überhöht: Kriegs-Erleben, Destruktions-Erleben als der höchste Zustand künstlerischer Ästhetik, militante und kombattante Erregungsintensität, wie gefordert, beschrieben und propagiert in, von heute aus gesehen, idiotisch erscheinender, überaus schwer erträglicher Weise bei den Futuristen nach 1909, sofern man deren Postulate so affirmativ versteht, wie sie vorgetragen worden sind.

›Aus der Akademie hin zum Leben‹ war die Parole der Künstler. Die Kunststrategen vom Typus André Malraux antworteten mit der komplementären wie oppositionellen Parole: Aus dem Leben hinein ins Museum. Eben deshalb sind Expressionismus und Surrealismus keine reinen Stil Kategorien, sondern umfassende Kulturprogramme. Der Strategie der Musealisierung ging es um Ausdehnung des Anschauungsbereichs gegenüber neuen, ihrer Irritation nunmehr beraubten, gezähmten, eingemeindeten Objektbeständen. Der Anschauungs-

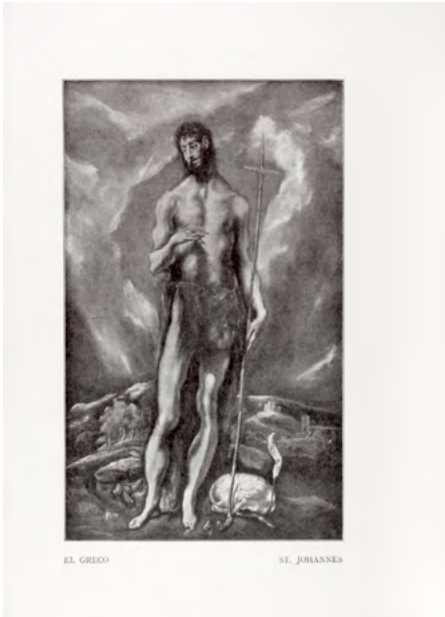
raum des Museums erweist sich als leistungsstark und dehnbar. Er integriert nun auch, was früher den Göttern galt.



[114] André Malraux ist neben Léopold Sédar Senghor, dem senegalesischen Präsidenten und Jean Gabus, einem vielseitigen Schweizer Ethnologen und Museologen zu sehen. So wirkt das Foto auch programmatisch für den Geist jener Zeit (zit. n. Fall/Pivin 2002: 227).

Kein Wunder also, dass André Malraux seine universalästhetisch, formtheoretisch orientierte allgemeine, europäisch zentrierte Kunstgeschichte unter den Titel und Anspruch einer ›Metamorphose der Götter‹ stellte. Im französischen Original lautete der Obertitel der Trilogie, die zwischen 1957 und 1977 erschien programmatisch *La métamorphose des Dieux*. Das Werk faltete sich in die drei Teile aus: ›Le surnaturel‹, ›L'irréel‹ und ›L'intemporel‹ (vgl. MALRAUX 2004b). Davon blieb im Deutschen, in dem das dreibändige Werk unter dem grob irreführenden, immerhin den Eurozentrismus unmissverständlich bereits im Titel anzeigenden Obertitel *Propyläen. Geist der Kunst* geführt worden ist, gerade noch die ›allgemeine Einleitung‹ zu Band 1. Nur sie trug noch den Titel der ›Metamorphose der Götter‹ (s. MALRAUX 1978: 7–43).

Ritualverlust in der Kunst ist konstitutiv – für die Kunst, ihre Durchsetzung. Ihre Institutionen, Formen, Rezeptionsweisen. Und vor allem ihre Musealisierung. Der Prozess einer Ästhetisierung der Ritualkunst, die Revokation des in Form verwandelten, magischen Banns, das seiner Kraft und seines Sinn vollkommen beraubte Ritual – all dies läuft auf eine Mythologisierung hinaus, die als Oberfläche beschwört, was sie an real inkorporierter Wirkkraft verloren hat. Der Prozess bleibt für uns natürlich dialektisch, und zwar in einer unauslotbaren, unabschließbaren, immer wieder zum Durchlaufen der paradoxalen Momente zwingenden Weise.



[115] Das Gemälde *St. Johannes* von El Greco befand sich in der Berliner Sammlung Köhler, wurde aber im Zweiten Weltkrieg vernichtet. Bernhard Köhler war ein Metallwaren-Fabrikant und der Onkel von August Mackes Ehefrau Elisabeth Gerhardt, so unterstützte er die Publikation des *Blauen Reiters* finanziell (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [33] 69).

Jedenfalls können wir nicht mehr darauf setzen, weil es uns doch einfach nicht mehr möglich ist, gegenüber integral ›wiederhergestellten Objekten‹ – falls solches überhaupt gelingen könnte – wahre Gefühle zu entfalten, die dem rituellen Bann der archaischen Artefakte gerecht zu werden vermöchten. Wenn wir *daran* glaubten, dann könnten wir im Ernst keine Ausstellungshalle mit universalästhetisch präsentierten Ritualobjekten aus, zum Beispiel, Südnigeria betreten, ohne Angst haben zu müssen vor der Kraft der Götter und vor allem der Strafe für unsere Verletzung ihrer numinosen Sphäre, die wir tangiert, betreten, verletzt haben.

An der ersten von Leopold Sédar Senghor initiierten, von der Zeitschrift *Présence Africaine* und der afrikanischen Gesellschaft für Kultur organisierten panafrikanischen Weltkunstausstellung in Dakar 1966, dem ›Festival mondial des art nègres‹ und dem ihm zugeordneten ›Musée dynamique‹, wurden die Parameter des Modernisierungsprozesses in einer abgewogenen Weise auf die Probleme der kulturellen Eigenheiten und Authentizität bezogen. Davon zeugt auch der damalige Tagungsband (vgl. *L'art nègre* 1966; *Colloquium on Negro art* 1971; vgl. hierzu weiter FALL/PIVIN 2002 und GENGE 2012).

Nicht nur der Gastredner André Malraux plädierte emphatisch dafür, die Welt der Rituale hinter sich zu lassen, weil sie mitsamt der Götter für immer verloren seien. Sie zu beschwören sei reine Nostalgie. Nun gehe es um die ästhetische Emanzipation der Wertschätzung von Formen und darum, die eigene Kreativität



[116] Der senegalesische Präsident Léopold Sédar Senghor und der Schriftsteller und Politiker Alioune Diop bei der Eröffnung des ersten ›International Festival of Black Arts‹ in Dakar, Senegal 1966. Beide sind wichtige Vertreter der Négritude, der intellektuellen und kulturellen Neuorientierung nach der Kolonialzeit (zit. n. Fall/Pivin 2002: 220, Abb. 5).

für die neue Zeit der Kunst, also die Absolutheit der Forminnovation zu nutzen. Das ist natürlich die prototypische Rede des westlichen Kulturpolitikers und zivilisatorischen Imperialisten, der, wie alles, was mit der westeuropäischen Geschichtsphilosophie zusammenhängt, niemals eine Verlustrechnung aufzumachen oder den ›Fortschritt‹ von zwei Seiten zu beleuchten bereit ist.

Viele zeitgenössische Intellektuelle und Wissenschaftler Afrikas, die sich um Modernität wie um den Fortbestand oder die Transformation des eigenen Authentischen bemühen, haben dagegen die fatale Dialektik des Problems der musealen Verschiebung von Ritual auf Kunst erkannt und empfinden seither den Prozess der Artefaktbildung durch Musealisierung als irreversiblen, extern auferzwungenen Vorgang, als gewaltförmige Perspektive, die nach dem Verlust der rituellen Werke ein zweites Mal den Blick auf ein Eigenes zu verstellen droht. Natürlich sind die Unterschiede regional bedeutend und zuweilen auch lokal spezifisch. Dennoch wird die Musealisierung als Formautonomie dekontextualisierter Ritualkunst regelmäßig als eine zweite Enteignung nach der Herauslösung der Werke aus dem rituellen Zusammenhang empfunden.

Das gesamte Konzept der Musealisierung hängt an der Auffassung einer progressierenden Zeitstruktur und einem abstrakten Modell ›Historizität‹. Ohne dessen geschichtsphilosophische Zuspitzung ergibt die Form des Museums keinen Sinn, und eben deshalb wirkt dieses auch strikt widersinnig in solch ganz anderen Traditionen. Zu den Stimmen, hier aus und zu Kamerun als ein Fall oder

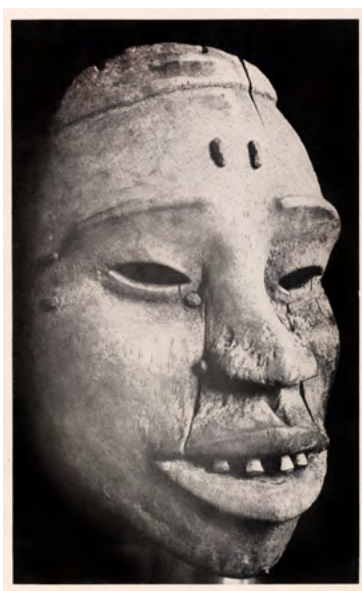


[117] Richard Bampis Holzschnitt ist Titelblatt der Zeitschrift *Die Aktion*. Hier dem Werkstück das Wort ›Original‹ beigelegt. Heute ist so eine Praxis üblich, um den Status der Exklusivität zu erhöhen (zit. n. Pfemfert 1918).

Beispiel, dass es nach der Kolonialisierung nun nicht um ein vermeintliches plurales Ausweitungskonzept des Musealen geht, sondern um die spezifische Aktualisierung der Ritualität, gehört Germain Loumpet, Archäologe, Frühgeschichtler, Anthropologe und Kunsthistoriker in Paris, Filmer und Kulturpolitiker, nach seiner Rückkehr nach Kamerun Professor an der Universität Yaounde, Direktor des Nationalmuseums Kamerun und Diplomat. In diversen Filmen über die Gegenwart archaischer Rituale bei den Bamun in Westkamerun (vgl. LOUMPET 2004) und konzeptuellen museologischen und kulturpolitischen Schriften (vgl. LOUMPET 1994, 1997, 2003) entfaltet er eine historisch-skeptische Argumentation gegen externe, weltzivilisatorisch polykulturell argumentierende, dabei die normative Kraft der Entwicklungslogik verkennende Erwartungen an den Beitrag, den vordem traditionale Ritualkulturen an eine nun globalisierte zivilisatorische Idee von semiophorisch transformierten Museumsstrukturen zu leisten hätten.

Kein Wunder, dass er auch die beschönigende Rede von der ›postkolonialen Situation‹ ablehnt, die doch nur ein Appellatorisches mit einem behaupteten Faktischen verwechselt oder vertauscht, also die zeitliche Zäsur der Dekolonialisierung bereits als inhaltliche Befreiung ideologisch verkürzt. Die Behauptung einer postkolonialen Authentizität gilt ihm als eine Beschönigungsfigur, genauso wie der Diskurs des ›Schönen‹, der den Verlust der Rituale ästhetisch kompensiert. Die Frage des kulturellen Erbes in Mali oder Kamerun beispielsweise bezieht

sich auf ein Territorium als einen genuinen und umfassenden musealen Raum, in dem sich Widersprüche entfalten. Das kulturelle Erbe kann nicht ästhetisch überhöht oder im Sinne einer systemischen Selbstverwaltung nachkolonialer Herrschaftsansprüche gedeutet werden. Museale Räume als solche dienen im Kontext der Entwicklung schriftlicher Archivierungsstrategien der Sicherung von Dokumenten und der Semiotik der klassifikatorischen Verweise und Verzettelungen. Aber sie sind nicht Sphären einer die Vitalität re-inkorporierenden und nun, semiotisch geformt, indirekt vermittelnden Zeichenwelt. Das kulturelle Erbe erweist sich als solches nur in der Lebendigkeit seiner Präsenz, also in Gleich-Gegenwärtigkeit (Co-Präsenz) zu dem, was in ihm ausgedrückt ist für den jeweiligen lebendigen Vollzug. Es geht also nicht um die Behauptung eines indirekt Ritualen und die Sicherung einer Sphäre des Ästhetischen als geronnene Ritualität. Das Ritual ist immer nur konkret und lebendig, oder es ist, in einem strikten Sinne, gar nicht.



[118] Hölzerne Maske der Ekoi. Die Ekoi sind eine kleine Gruppe auf dem Gebiet des heutigen Nigeria. Nach Einsteins Ansicht ist dieses Werk ein selten naturalistisches Stück, besonders die Partie des Mundes. Nach einem Ausspruch der Ekoi sollen die Masken dem Menschen gleichen, ihr sollte »die Gestalt der Seele [gegeben werden], in einem kleinen Raum zusammengedrängt« (zit. n. Einstein o.J., Tafel 11).

Es geht also hinter der museologischen Diskussion um die nun neu zu sichernde Authentizität eines »eigenen Erbes« gar nicht um die museale Sphäre, sondern um neue rituelle Zusammenhänge, es geht – und das ist das entscheidende Kriterium – um den Re-Transfer des Ritualen in die Lebenswelt. Loumpets Ansatz ist radikal und verweigert deshalb konsequenterweise die konservierende Institution also solche. Sie nämlich ist Teil des weltlichen Apparates und steht in

schroffem Widerspruch zur je konkreten Lebendigkeit der eigenen Kultur. Das Ritual ist lebendig als Ritual und wird im Ritual und seiner Mentalität aufbewahrt. Es kann nicht irgendeine allografische Partitur werden, die ein Wesentliches sichert, das nur einer ›werktreuen‹ Aufführung an einem anderen, einem ›eigentlichen‹ Ort des Lebendigen harrt. Für Loumpet, der sich der deutschen Kolonialwurzeln Kameruns bestens erinnert und der wohl deshalb anhaltend gegen die französische Zivilisationsmaschine argumentiert sowie dem Gedanken der Hegel'schen Zeitgeister sympathetisch näher steht als üblich, erscheint gerade die Behauptung des ›postkolonialen Diskurses‹ als ein neuer Kolonialismus.

Die Einschwörungen auf einen neuen Diskurs liegen im Herrschaftsbereich der USA, und er wird entsprechend dogmatisch, wie so manches davor, eingeübt, mit verbindlichen Schulungen und Sprachregelungen, wie das seit Mitte der 1990er-Jahre u. a. das Getty Center in Los Angeles vormacht. Nicht selten wird die Schulung in solcher neo-imperialistischen Wissenschafts- und Sprachregelung durchgeführt als veritable Sommeruniversitäten und Campus-Präparationen für einige gezielt rekrutierte Repräsentanten spezifischer Kulturen und dauert einige Wochen. Auch gegen diese Einschwörungen auf Diskurse und Ideologien, die natürlich nicht so bezeichnet werden, wendet sich Loumpet, der, diplomatisch versiert, universal gebildet und weit gereist, diese ideologischen Formationen und die dahinterstehenden Interessen bestens kennt. Das ›Postkoloniale‹ ist zunächst ein ideologischer Apparat im Sinne von Louis Althusser. Er regelt die neo-imperialistischen Bedürfnisse dadurch, dass er nicht mehr explizit einer welthistorischen Suprematie verpflichtete externe Ansprüche formuliert, sondern das ›eigentlich zu Denkende‹ den bisherigen Opfern als deren vermeintliche Autonomie zum Zwecke eines freien, aber eben auch wahren Selbstentwurfs unter-schiebt (vgl. als Gegenposition z. B. PRESTON BLIER 1995, 1998, 2012; GENGE 2012).

Im Rahmen der Vorlesung von Ursula Frohne, ›Topographien und Methoden: Globale Kontexte der Kunst‹, hielt Germain Loumpet am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln am 13. November 2012 einen Vortrag zum Thema »Museums, Patrimony and Patrimonialization in Sub-Saharan Africa: For Example Cameroon«, was für den Vortrag dann präzisiert wurde unter dem Titel »Repatriation, démuséisation: new Patrimonialization Processes within African Contexts«. Bemerkenswerterweise scheut sich Loumpet hier weder programmatisch noch empirisch, die ethnografische Semiotik als Suche nach einer zeitgemäßen ›neuen Mystik‹ und eben nicht nur oder vorrangig als Beitrag zu einer polykulturell im Reich der Zivilisationsmaschine museal gezähmten, beruhigten, folgenlosen, entleerten Folklore zu bezeichnen. Im Abstract zum Vortrag hält Loumpet unmissverständlich fest:

»The issue of heritage is relatively new in the political vocabulary of Africa south of the Sahara and hardly dates beyond the ratification of the UNESCO Convention in 1972 by most countries of the continent. This piece of legislation triggered and encouraged a set of ethnic and supra-ethnic based patrimonialization processes, thereby paving the way for the reconsideration of ethnography, especially distance object/object, in tangible culture approaches. Within contexts where relationship with objects and representation systems is still based on autonomous semiological registers, their patrimonialization requires a new mystique and reinitiation to new codes for deciphering a constantly anticipated narrative. Thus, within ethnic groups efforts are being made to come up with methods and means of reconstructing and reappropriating heritage, especially through musealization processes and methods and their incorporation within a hyper-ethnic and globalized context« (LOUMPET 2012).

Dieser Mystik steht natürlich das Museumwerden der transformierten Götterwelt von Malraux diametral entgegen. Zwar besticht dessen Formel von der Metamorphose der Götter, aber im Grunde handelt es sich gar nicht um eine solche, sondern um deren Verschwinden an der Stelle eines ganz Anderen, einer reinen, nach-numinosen Symbolokratie, die nur noch die semiophorische Form der Verwandlung, nicht aber einen durchgehenden Gehalt wiedergibt.

Die Malraux'sche Analyse der ›Metamorphose‹ der Götter, die zugleich eine emphatisch stolze säkulare Feier ihrer Profanierung ist, beschreibt demnach vor allem einen Gestaltwandel unserer mentalen Einstellungen und hat mit dem ›Realen‹ der Theosphäre nichts zu tun. Wir glauben nicht mehr an diese Art Götter. Das hat wenig zu tun mit individueller Wahl. Es handelt sich um einen uneinholbaren, unverfügbaren kollektiven, tiefenstrukturellen Kultur- oder Zivilisationswandel, der dies erzwingt. Wir können solches nicht mehr empfinden, wir lassen uns verführen durch das ästhetische Schauen, den Reiz der Oberflächen – zur Erläuterung sei gesagt: ›Wir‹ meint eine allgemeine Einstellung, nicht die Einstellung aller; das Argument ist qualitativ, beruht nicht auf numerischer Abzählung oder gar quantifizierender Vollständigkeit.

Der grandiose Erfindungs- und Formulierungsreichtum der archaischen Artefakte erscheint uns als eben dies: ästhetischer Reichtum, grandiose Formfindung. Energie wird Gestalt und Gestalt reiht sich ein ins ›Universum der Formen‹. Wir leben in einer post-rituellen Kultur, die natürlich genau deshalb immer wieder alles daransetzt, Ritualisierungen wiederzuentdecken, zu erfinden oder zu finden, jedenfalls nicht selten mit allen symbolisch-medialen Mitteln zu propagieren – zum Beispiel Pilgerwanderungen, eine Mischung von Sonntagsreligiosität, Betroffenheitskult, Psycho-Eigentherapie, Sport und, vor allem, Selbstgratifikation. Was aus dem Ritual heraustritt, wird Symbol. Und ein wiederbeschworenes



[119] Figur einer Führungspersonlichkeit der Bushogo, Nigeria. Spannend ist hier die Präsentation des hölzernen Stückes in der *Afrikanischen Plastik*: durch Politur und Beleuchtung wirkt sie fast wie aus Stein (zit. n. Einstein o.J., Tafel 39).

Ritual ist kein Ritual, sondern ebenfalls Symbol. Als zirkulierendes, beliebig besetzbares Symbol wird es assoziativ manipulierbares Zeichen, für das noch nicht einmal konventionelle Verallgemeinerbarkeit nötig ist.

Genau das ist die Auffassung des polnischen Historikers Pomian, dem zufolge die ursprünglich magischen Artefakte zu assoziativen Semiophoren, Zeichenträgern für anderes, werden. Krzysztof Pomian hat diesen für den Gestalt- und Funktionswandel der numinosen Artefakte zu ästhetischen Werken der Kunst, damit auch für die Genealogie der Kunst überhaupt wichtigen Gedanken in seinem Buch über den im Sammeln auffindbaren Ursprung des Museums entwickelt (vgl. POMIAN 1988). Er führt das Sammeln auf die Verwandlung nützlicher Dinge in Zeichen und Zeichenträger, sogenannte ›Semiophoren‹ zurück, untersucht deren Ursprung an menschheitsgeschichtlich frühen Zeugnissen und kommt zu dem Schluss, dass die ersten für ein Zeigen aus dem Kreislauf des Verbrauchs heraus-, also auch freigestellten Dinge der Menschen Grabbeigaben gewesen seien, die sich in Gestalt ursprünglich miniaturisierter Ausstellung zum Leben des Verstorbenen, durch diese gnädig begleitet, in Grabnischen an die Götter richteten. Die Menschen zeigen den Göttern etwas Intimes, Wertvolles, fügen dem vergangenen Leben ein überdauernd Lebendiges als Artefakt hinzu, das beseelt ist, Schutzfunktion hat, magische Wirkungen entfaltet, auch unheilabwehrende (›apotropäische‹) Kräfte mobilisiert.

Diese magischen Artefakte, aber auch Lebensmittel, begleiten den Toten in seinem weiteren, nachirdischen ›Leben‹ – später, im Falle der pharaonischen Pyramiden, die ja Behältnisse sind für die Reise zum wirklichen Leben und damit den Ausgang aus dem Tod, der das diesseitige Leben ist, gar das ganze Leben selbst, mitsamt Angehörigen, Dienern, Tieren, also noch lebenden Lebewesen. Es handelte sich aus dieser Sicht beim Sammeln also um eine Vernichtung von für die Selbstreproduktion menschlichen Lebens ehemals vielleicht gar nötigen Werten. Mit Verweis auf eine göttliche Legitimation dürfen aber solche Güter dem Konsum der Menschen entzogen werden.

Es handelt sich also nicht um Schatzkammern, sondern um Behältnisse und Verkörperungen einer Erzählung oder Darstellung, die sich an den dem lebenden Menschen nicht zuträglichen Blick der Götter, des Göttlichen richtet. Die ersten ›Ausstellungen‹ der Menschheitsgeschichte, so Pomian, seien diese Grabinszenierungen für die Götter gewesen. Es geht hier nicht um exklusiv behauptete frühgeschichtliche Forschungen. Jedenfalls leuchtet Pomians Hypothese dann ein, wenn man sie in Verbindung bringt mit der weiteren, von vielen Autoren gestützten These, dass die ersten von Menschen gebauten Behausungen nicht für die Lebenden, sondern die Bestatteten errichtet worden sind: Gräber, Grabmäler, Grabstätten als Schutz der Toten (unter anderem vor wilden Tieren) und zugleich Markierung eines Geländes für die rituell wiederkehrenden Gedenkkulte der Lebenden gegenüber den Gestorbenen. Der geschützte Körper markiert offenkundig auch den Ursprungsort für Vorstellungen von ›Seele‹, von überdauernder Lebendigkeit, die sich nicht im natürlichen, animalischen Verwesungsprozess oder einer immanenten Metamorphose eines ›natürlichen Materials‹ erschöpft.

Daran kann man eine menschheitsspezifisch typische Verknüpfung von konstruierten Artefakten und kommunikativer Ritualisierung des Objektsbezugs durch weitere, mentale, symbolische Aktivitäten ermessen. Die Verbindung von Grabmal und Totenkult belegt, dass Artefakte nie nur ›funktionale‹ Bedeutung haben, sondern eingebunden sind in kommunikative, sprachliche, mentale Selbstdifferenzierungen. Wahrscheinlich ist diese Verbindung menschheitsgeschichtlich entscheidend und typisch für den Stellenwert der Artefakte und ihrer magisch inkorporierten Energien: Animistische Verkörperungen lebendiger Handlungen in Liturgie und Kommunikation machen die Konstruktion von funktionsbezogenen Artefakten überhaupt erst relevant.

Der Ursprung des ›Zeigens‹ liegt also in einer so anspruchsvollen, eine Zäsur, eine Durchbrechung mit natürlichen Instinktapparate-Abläufen und Nützlichkeitskreisläufen von Dingen, Stoffen, Materialien bedingenden Konzeption. Diese Zäsur bezeichnet auch, wie implizit und unausgesprochen auch immer,



[120] Die Zeichnung von René Beeh zeigt eine barbusige Frau auf einem Teppich, im Hintergrund eine Flasche. Neben Ausdruck in Kunst und Literatur waren Gleichberechtigung und sexuelle Befreiung Ziel der Frauen im Expressionismus (zit. n. Fechter 1920, Abb. 8).

den Gesichtspunkt des Aufscheinens einer die Einschnitte zwischen Leben und Tod überdauernden Ewigkeit. Aber dieses wird nicht direkt zugänglich, sondern erschließt sich auf dem Umweg über ein sekundäres System namens ›Zeichen‹. Die Entstehung der ›Semiophoren‹, der Zeichenträger, markiert für Pomian den Ursprung des Museums im Sammeln. Dann aber bedeutet Musealisierung immer Transformation einer primären in eine sekundäre Struktur. Darin ist der Weg des Kunstwerdens von religiös-archaischen Artefakten zwar angelegt, aber nicht vorausgenommen oder vorwegbestimmt, also in keiner Weise determiniert.

Nur beschreibt der Zeitpunkt dieser Verwandlung, wenn sie denn nicht nur kategorial möglich ist, sondern faktisch stattfindet, auch und unumgänglicher Weise die dann nicht mehr verfügbare oder korrigierbare Irreversibilität dieser Metamorphose. Der Ursprung des Museums beruht auf der Verwandlung des Rituals in ein Symbol, und zwar lange bevor es ein Museum als gebaute Architektur gab. Sekundäre Besetzung magischer Objekte markiert den verselbständigten Gesichtspunkt des Ästhetischen. Die ästhetische Betrachtung anstelle des rituell beschwörenden Banns bleibt bewusst in der Schweben, in welcher sie die rekontextualisierten Artefakte hält. August Mackes Faszination, Carl Einsteins Ausarbeitung der reinen Formkraft verweisen auf diese Universalästhetik eines formbezogenen Schwebens der Gestalten und Erscheinungen.

Man muss nun keine Tiefenschicht paläanthropologischer Prägung oder einer mythischen Archetypologie annehmen, um zu sehen, dass sich in der Leidenschaft

des Sammelns auch viel später und generell Kräfte geltend machen, die nicht mit der evidenten Wertsphäre der Akkumulation und der kapitalisierten Effizienz von Steigerungen zu beschreiben, gar zu erklären sind. Sie sind ›irrationaler‹. Zumal ja gerade die Kunst einen Wert hat, der das Schema der Arbeit transzendiert, wenn man einem anderen radikalen Denker der menschlichen Verwerfungen und Energien, Georges Bataille (s. weiter unten in diesem Buch das gesonderte Kapitel, das Batailles Theorien skizziert), folgen will, der Kunst mit dem Spiel und dem Heiligen, damit einem Außerhalb der menschlichen Normen, Werte und vor allem der instrumentellen Vernunft der kalkulierenden Arbeit in Verbindung bringt.

Es bleibt das begriffliche Konzept der Kunst das dogmatisch säkularisierende Problem einer ästhetisch argumentierenden Theorie universaler Formen, nicht der Begriff des Bildes, der dafür epistemische Probleme zuhauf aufwirft. ›Kunst‹ bleibt ein rein soziologisches Faktum und ist in seiner Wertigkeit zu beschreiben, ohne dass auf qualifizierende Aspekte einer Bedeutsamkeit oder eines exklusiv Schöpferischen zurückgegriffen werden müsste. Im Sinne der europäischen Erfindung eines ›Weltkunstsystems‹ sind hier diese begrifflichen Substitutionen erzwungen, die natürlich allerlei Mystifikationen und Mythologisierungen nach sich ziehen.



[121] Eine Kopfdarstellung der Fan, auch Mpangwe genannt. Sie stammt aus Pahouinland, Französisch-Kongo, heute DR Kongo und Gabon. Der Sammler des Stücks, Paul Guillaume, arbeitete mit dem Künstler Amadeo Modigliani zusammen, der sich in seinem skulpturalen Schaffen von Kunst aus Afrika inspirieren ließ (zit. n. Einstein o.J., Tafel 21).

Die Rolle, die das Museum hier spielt, erscheint als durch und durch triumphal. Kunst ist, was die Schönheit aus der Kirche herausgebrochen hat. In der Paraphrase des zivilisatorisch unbedingt eurozentrisch postulierenden Hegel: Wir haben gelernt, die Schönheit in den Kirchen zu entdecken, aber das Prinzip des

Schönen hat den Raum der Kirche verlassen. Es ist in jeder Hinsicht ›herausgetreten‹ aus solchen Sphären. Wir fallen nicht mehr auf die Knie, um vor einem schönen Bild der Maria zu beten. Und Hegel legte bereits die steile These nahe, an die Stelle des Gebetes trete die Kunstkritik. Die Ästhetisierung der liturgischen Objekte und rituellen Objekte jedenfalls ist selbst in der innereuropäischen Entwicklung irreversibel. Es sind von nun an die ästhetischen Wertigkeiten, nicht mehr die liturgischen Memorialakte bestimmend.

Die katholische Bilderpolitik, die vehement grenzenlos nach dem Tridentinischen Konzil einsetzt und den Barock begründet hat, setzte auf grenzenlosen Einbezug der Künstler in eine erneuerte Liturgie nach den ästhetischen und handwerklichen, konzeptuellen und mentalen Überzeugungen und Neigungen der hierin probeweise als autonom gesetzten Künstler. Dieser Zug führte die Kirche in ein Spiel, das sie verloren hat, verlieren musste. Entfesselung und Entgrenzung der Darstellung lässt ein ›Dargestelltes‹ nicht unberührt, das seinen konventionellen und vor allem den symbolisch beherrschten Sinn verliert. Kunst ist einer symbolischen Unterweisung nicht mehr gewachsen, vor allem aber an dieser nicht mehr interessiert – und zwar ohne Rest. Es dient die künstlerische Entfesselung der dogmatischen Vorgaben also nicht mehr der symbolischen Unterweisung, sondern sie verselbständigt sich, wird selbstherrlich und selbstbezüglich.

Das alles bedeutet nun auch, dass, wenn Afrika der Kontinent ist, in dem schöpferisches Herstellen von Ritualartefakten zu der Kategorie und Sphäre des Numinosen gehört und nicht einen Weg zum ästhetischen Genuss, sondern zu den Göttern weist, dieser Weg nicht derjenige sein kann, der im europäischen Kunstsystem den Säkularisaten bei unveränderter Gestalt, Morphologie und Erscheinung angeboten werden kann. Der europäische Weg ist einer des Selbstausdrucks. Und zwar von Individuen, nicht von kollektiven Mentalitäten oder Handlungsformen. Die geistige Erregung, die sich aus der sinnlichen Evokation der Intensitäten bilden soll, ist kein Ausdruck einer geistigen Sphäre oder gar transzendental geformten und begriffenen Erfahrung des Numinosen. Das markiert die überaus klare Grenze, innerhalb der wir auch für uns selbst, für unsere Betrachtungen immer wieder einen Ort der Artikulation der viel beschworenen ästhetischen Erfahrung finden müssen.

Wir müssen auch dann, wenn wir keinerlei Beziehung zum Numinosen unterhalten oder solche überhaupt haben wollen, immer wieder überprüfen, inwieweit wir in der Lage sind, an genau dieser metaphysischen Stelle ästhetische Werte einzusetzen. Inwieweit wir also in der Lage sind, die ursprüngliche Welt des Heiligen durch ein historisches Studium der Konstruktionsweise unserer kulturellen Artefakte zu ersetzen. Und zwar ohne Re-Mythologisierung einer

Metaphysik, ohne Beschwörung eines neuen Mythos wie bei Georg Picht (1987), der die Kunst metaphysisch bedenkenlos instrumentalisiert. Und vielleicht auch ohne die existenziellen Exzesse, welche die unbedingt modernen Dichter zur Verlagerung der Kunst aufs Leben verleitet und dieses auf den irreversiblen Aufbruch nach Afrika einschwört.



[122] Die lebensgroße Plastik einer Ahnenfigur stammt aus dem heute indonesischen Teil Borneos, Kalimantan. Die Dayak stellten sie als Wächter gegen böse Dämonen vor Häuser- und Dorfeingänge; zu diesen Zeiten lebten oft ganze Dorfgemeinschaften in einem sog. Langhaus (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [7] 31).

Vom Ernst des Bezugs aufs Numinose bleibt, selbst unter Anleihen und Mobilisierungen allen Ernstes, »nur« ein Spiel, ein Tun-als-ob. Es ist dieses Als-ob, das schon Carl Einstein zu einer Ästhetik der universalen Formen an der Stelle rekontextualisierender Präzision gegenüber Ursprung und Wahrheit der rituel-

len Objekte, Masken und Artefakte motivierte. Der Weg zu den Masken ist nun angeschrieben als ›Weg der Musealisierung‹. Natürlich ist der Weg von den bei Pomian erörterten Nischen der Gräber zum modernen Kunstmuseum weit. Aber selbst wenn man nicht alle Etappen dieser Umbenennung oder Umleitung (im Sinne des französischen ›détour‹) nachzeichnen will, bleibt die Metamorphose einschneidend und kann nicht rückgängig gemacht werden, außer um den Preis subjektiver Illusion, also bereitwilliger Selbst(ver)blendung.

Seitdem alle ursprünglich ganz anderen Bereichen zugehörenden Objekte im 19. Jahrhundert auch ästhetische Oberfläche und damit Gegenstände museal geführter historischer Belehrung geworden sind, und zwar mit der gesamten Emphase des gebildeten Bürgertums, dass es nun auf die Wahrnehmung dieser ästhetischen Dimension ankomme, seitdem gilt positiv, dass man primär im Museum (der musealisierten wie der museologisch aufbereiteten Sphäre) in angemessener Weise Erzeugnisse des menschlichen Geistes studieren, also Gegenstände und Formen aus allen Kulturen lernend beobachten kann. Das ist die emphatische oder Kernidee des Museums.

Deshalb muss man Museen unterhalten als Ordnungen und Sammlungen, und zwar gänzlich unabhängig von Besuchererwartungen, Statistiken, Erfolgen, Einschaltquoten und Ähnlichem. Das Museum wird zwar real durch lebendige Aneignungen gerechtfertigt, aber das ist eine kulturelle Einstellung und Fähigkeit, ein ›Habitus‹, die nicht die Museen erzeugen, sondern von denen sie leben können müssen. Jedenfalls rechtfertigt sich das allermeiste, was Museen beinhalten, durch ihr täglich kontinuierendes, forschendes und bewahrendes Arbeiten, nicht durch das, was sie von Zeit zu Zeit zusätzlich unternehmen, und vor allem nicht durch Erfolgstitel, Publizität und Renommiergerangel im Geschäft der Sonderausstellungen und Ereignisse, Beiträge zur globalisierten Erlebnisgesellschaft, die ja einen Kannibalismus der besonderen Art erzeugt hat. Museen müssen ausreichend finanziert werden als kulturelle Schätze unabhängig von sogenannten Publikumsausstellungen. Legendar ist die Erfahrung – vergleichbare Erlebnisse anderer können dies locker ergänzen –, dass man im Madrider Prado Mitte der 1980er-Jahre noch in aller Ruhe Dutzende Bilder von Goya betrachten kann, wenn aber dasselbe Museum, das in der eigenen Sammlung die meisten Goyas der Welt besitzt, einige Jahre später die eigenen Bestände geringfügig ergänzt und das Ganze als Sonder- und Jahrtausendausstellung erklärt, dann ist schlechterdings ohne stundenlanges Schlangestehen kein Durch- und Hereinkommen mehr möglich.

Das ist einfacher logotechnischer Effekt, Werbe-Deklaration oder, wie das neuerdings heißt, ›Branding‹. In Alltagssprache übersetzt: unredliches Wuchern mit redlichen Werten unter Beimischung von profilneurotischen Giften. Zwar ist gewiss nicht

der Sinn, dass niemand Museen besucht, aber umgekehrt kann es kein Argument für Finanzierung oder Nicht-Finanzierung kulturell anerkannter Schätze sein, ob auch nur eine Person das Museum besucht oder nicht. Der Wert und die Idee des Museums in der westlichen Zivilisation beziehen sich darauf schlechterdings gar nicht.

Das Bürgertum hat die Museen als Archive eigener Geschichte dergestalt eingerichtet, dass die vermeintliche Vergangenheit immer auch Potenziale der Ungleichzeitigkeit erhält, also in der Lage ist, für eine je geänderte Gegenwarts-konstellation Zukunftsträchtiges durch Vergegenwärtigung des Vergangenen in diesem selber hervorzubringen. Es geht darum, Erzählbarkeiten der Zukunft verfügbar zu halten (vgl. PREISS et al. 1990). Diese Idee des Museums gründet, wie bereits ausgeführt, in der idealistischen Konzeption eines lernenden Durchschreitens der sich gegenseitig relativierenden Zeit-Stile. Insofern ist diese Idee immer schon ethnografisch gewesen, allerdings unter der konstituierenden Vor- und Maßgabe der Bereitschaft zur universalen Dekontextualisierung und museologischen Profanierung/Transformation aller rituellen Objekte, ob nun in der eigenen vergangenen oder einer fremden noch lebendigen Lebensweise und Kultur. Die rituellen Objekte fordern totale Präsenz, Erfüllung. Sie schließen Relativierung aus. Die museologische Dekontextualisierung setzt die Zeit-geister als Formation eines relativierenden Lernens mittels Vergleichung durch.



Oskar Kokoschka: Peter Altenberg
Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Stern“

[123] Oskar Kokoschka, *Peter Altenberg*. Der hier porträtierte Wiener Literat Peter Altenberg warnte Kokoschkas kurzzeitige Geliebte Lilit Lang vor einer Beziehung mit Kokoschka (zit. n. Fechter 1920, Abb. 3).

Damit wird die exklusive Präsenz der erfüllenden Inkorporation schon durch die zur Schau gestellte Pluralität diverser Objekte vernichtet. Wenn man die eigene

Relativität anhand des Vergleichs eines relativierten Eigenen ins Verhältnis zur ganzen Geschichte setzen muss, dann kann man die Objekte als magische Energien oder animistische Akteure nicht mehr erfassen oder erreichen. Man sieht, dass auch die lerntheoretisch noble Idee des Kunstmuseums einen Ikonoklasmus, eine Stillstellung bestimmter Bildfunktionen und Bildwirkungen, vorrangig diejenigen magisch-animistischer Art, voraussetzt und zugleich bewirkt, jedenfalls beinhaltet.

Durch ein auf alle Seiten hin rigoros dekontextualisierendes Sammeln lernt man, wie Geschichte funktioniert. Archaische Kulturen, Objekte und Lebensformen gehören in diese Sammlungen nur, wenn sie auf die Relativierung sich einlassen. Das können sie nicht von allein, ohne ihr Wesentliches zu verlieren, also werden sie dazu gebracht. Daran haben konstitutiv Künstler mitgewirkt, natürlich nicht im Dienste des Museums, wie die Ethnologen auf ihren kulturadministrativ und museologisch aufgetragenen Raubzügen (wie in Frankreich seit Napoleon üblich). Sondern im Gegenteil gerade dadurch, dass sie sich vitaler Kunst neuer Art zuwandten, um gegen die antikisierende und erstarrende Musealisierung das kritische Moment eines intensiven Gegenwartserlebens zu erschließen. Aus diesem entwickelt sich wenig später zwangsläufig ein noch gegenwärtiger, aber doch schon, in Umrissen wenigstens, historisierbarer eben vergangener Zeitgeist, der als organisch sprechende Ganzheit wiederum im Museum der Sammlung hinzugefügt werden kann dadurch, dass sich ikonologisch das Wesen eines solchen (weiteren) Zeit-Stils deutlich herauskristallisiert hat. Die Museumsstürmer sind immer die Museumsgründer. Und die Ikonoklasten, die wie die Modernen Vernichtung des Museums im Namen einer ins reine Leben freigesetzten Kreativität forderten, werden wenig später die nächsten Bilderlieferanten, also zu Ikono-Phoren, Bilderträgern (vgl. GRASSKAMP 1981).

Immer aber bleibt, ex negativo, der Verlust des Heiligen eingeschrieben in den Lehrpfad der ästhetisch vermittelten Geschichte. Es bleibt dies ein Mangel, der in Krisenzeiten jeweils als Anfälligkeit für Revokationen wiederkehrt, zwar nicht des Heiligen, weil das nicht mehr geht, wohl aber einer Art Glaubens an ein solches. Damit soll die ästhetische Vollendung der Geschichte im Sinne der Kunsttheorie Hegels wieder einer religiösen Überhöhung Platz machen. Damit ist der Dauerkonflikt zwischen Kunst und Religion als Prinzip benannt – trotz und entgegen der gerade in den letzten Jahren grassierenden Bemühungen um eine Wiederversöhnung derselben oder einer Rückbesinnung auf Kunst in der Kirche und Arbeiten von Künstlern für die Religionen. Obwohl sich darunter durchaus achtbare Subjekte, Arbeiten, Konzepte und Werke finden, ist die Versöhnung dem Prinzip nach nicht mehr möglich.



[124] Emil Maetzels *Original-Holzchnitt* wurde als ›entartete Kunst‹ bezeichnet und befindet sich jetzt in der Sammlung im Willy-Brandt-Haus. Diese Sammlung besteht mittlerweile aus mehr als 2.000 Gemälden, Zeichnungen, Grafiken und Skulpturen, oft mit einem Bezug zur Sozialdemokratie, aber auch aus der Klassischen Moderne. Zu Maetzels Werk gesellen sich Werke von Otto Dix, George Grosz, Conrad Felixmüller, Walter Dexel und Max Beckmann (zit. n. Pfemfert 1918).

Das verhindert das eurozentrische Konzept der unbedingten Idee des Kunstmuseums. Die relativistische Konsequenz macht die wirkliche Größe der eurozentrischen Museumsmaschine aus: Langfristig, also mittlerweile ein erreichter Zustand, kann man feststellen, dass die Erzeugnisse der eigenen Kultur nicht länger über die der anderen gestellt werden. Spätestens mit dem ›Musée du quai Branly‹ (zugleich Museum ›des Arts premiers‹, der ersten Künste) in Paris ist erreicht, dass das frühere ethnologische Museum zu einem interessanteren Kunstmuseum geworden ist als das Centre Pompidou mit seinen unvermeidlichen Bemühungen um monografische Komplettierung der Künstlerheldenbiographien einerseits, allerlei modernistischem Firlefanz andererseits. Und wahrscheinlich könnte man, um von anderen Orten nicht zu sprechen, noch frühere Beispiele aus der Kultur- und Museumsmetropole nennen: das Institut der arabischen Welt vielleicht oder das Musée d'Orsay.

Das weiter oben beschriebene Pantheon, die Rotunde zur Feier der überzeitlichen Schönheit der griechischen Kunst, ist mittlerweile geopfert und durch anderes ersetzt worden, wenigstens virtuell, wenigstens der Forderung nach, wie sie Künstler gerade mit Blick auf Afrika und ein erregendes, zivilisatorisch unverstelltes, im Rohen zurückgewonnenes Leben priesen. Die Künstler selber haben das Pantheon ›zertrümmert‹. Eben deshalb ist die Rehabilitierung der afrikanischen Künste eine Leistung der europäischen Moderne und Avantgarde, auch wenn diese Leistung vorgängige Transformation von rituellen in ästhetische Werte voraussetzt und den begrifflichen Gebrauch von ›Kunst‹ für solche Kontinente und an dieser Stelle, die der Ort der animistischen Artefakte ist, durch einen rein metaphorischen ersetzt.

Man könnte das natürlich erweitern und konkretisieren durch das historische Studium der Kunstkonzeptionen, der Rollen und Figurationen, die für Künstler zu verschiedenen Zeiten, also schon vor der avantgardistischen Moderne, vielleicht zur neuzeitlichen Moderne von deren Anfang an, als Sphäre einer Auszeichnung und Bezeichnung des bestimmten Typus schöpferischer Artefakterzeugung vorgesehen worden sind. Auch wenn dies auf kulturellem Vergleich und damit systematischer Rekonstruktion auf unvermeidlich später historischer Stufe beruht – eine Frucht der Systematisierung der Kunstsphäre auf der Ebene von Zivilisationen –, ist das äußerst aufschlussreich (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 356 - 385; RECK 2007a: 278ff.). Leitende Fragen wären zwei: Ab wann taucht in der Geschichte in einem ›Kunst‹ vergleichbaren Feld etwas Neues auf? Und: Ab wann wird solch ›Neues‹ begrifflich als mit der künstlerischen Tätigkeit sowohl notwendig verbundene wie privilegierte Leistung bewertet, erwartet, modelliert, konzeptualisiert, organisiert? Zusammengefasst werden könnten diese Fragen in der, wann ein ›Medium‹ für den Typus künstlerischer, schöpferischer Kräfte und Aktivitäten, also veritable Praktiken, eingerichtet wird. In der archaisch-rituellen Welt gewiss nicht, eher in einer ihrer dezentrierten Tätigkeit bewussten Einrichtung einer ›aperspektivischen Welt‹ (vgl. GEBSER 1966).



[125] Eugen Hoffmann-Dresdens ›Original-Holzschnitt‹ als Titelblatt der Aktion (zit. n. Pfemfert 1919).



[126] Karl Jakob Hirsch ›Original-Holzschnitt‹. Die Gestaltung der Titel- und Innenblätter ist einander sehr ähnlich (zit. n. Pfemfert 1919).

Herstellung archaisch-ritueller, magisch wirksamer, also numinos gerechtfertigter Artefakte geschieht, um nochmals daran zu erinnern, unter religiöser Aufsicht, also in einem Zustand nicht der Anwendung eines konzeptuell bereits etablierten Künstler-Status, sondern in einem Außer-sich-Sein. Die lobende Auszeichnung des ›Künstlers‹ könnte hier im handwerklichen Bereich der sozialen Wertschätzung geschehen, auch im Nachhinein angewandt werden auf heilige Artefakte. Aber der wirkliche Schöpfer unterliegt dem Wirken und damit dem Namen des Mediums, kann diesen nicht beanspruchen im Selbstvollzug des Autors, also seiner selbst, als eines sich selbst machtvoll erfahrenden Künstler-Subjektes. Es ist nicht der Mensch, erst recht nicht seine Besonderung zum Künstler, Autor numinoser Kräfte. Er bleibt immer Medium. Ein Mensch, der in diesem Medium numinoser Kräfte Urheberchaft beanspruchte, wäre ein Verbrecher, der seines Existenzrechts verlustig ginge mit solcher Setzung. Wohlgemerkt: Wir reden hier auch wieder von intakten (also mittlerweile nur noch ›idealtypischen‹), noch nicht ethnologisch erschlossenen und mit Rückkopplungswirkungen versetzten archaischen Gemeinschaften und Lebensformen. So etwas ist in der Konzeption archaischer Kulturen nicht begründet und nicht verfügbar. Über lange Jahrtausende blieb das so, mit entsprechenden Abwandlungen hier und dort.

Eigentlich erst im 19. Jahrhundert entwickelte sich ein Konzept des schöpferischen, kreierenden Menschen als eines Künstlers, der solches auch dezidiert begrifflich beansprucht. Erst das 19. Jahrhundert wird zu einem pankreationistischen Universum unter Vorherrschaft von selbstreferenziell operierenden Künstlern. Aussagekräftig dafür ist Wladislaw Tatarkiewicz's Ausdruck vom ›Pankreationismus‹ (TATARKIEWICZ 2003: 378f.), der in Kunst und Philosophie den Menschen als permanent sich aus sich heraus formenden versteht, einen dazu, der der Wirklichkeit durch stetiges Ausformen dieser selbst und seiner Relation zu ihr und sich mächtig wird. Das beginnt zwar in der Renaissance mit einigen entscheidenden konzeptuellen Stichworten und Anspruchsmodellen, wird aber erst im 19. Jahrhundert umfassend wirksam und deutlich.

Marsilio Ficino beispielsweise setzt darauf, dass der Künstler seine Werke selbst ›ersinne‹. Leon Battista Alberti zufolge lege der Künstler die Werke im Voraus fest. Raffael beansprucht, der Künstler gestalte das Werk nach seiner Idee, Leonardo, er wende Formen an, die es in der Natur nicht gebe (*forme che non sono in natura*). Michelangelos ›Künstler‹ realisiert seine eigene Vision, ahme aber nicht die Natur nach. Der venezianische Kunsttheoretiker Paolo Pino formuliert, Malerei sei »Erfindung dessen [...], was es nicht gibt« (zit. n. TATARKIEWICZ 2003: 360). Paolo Veronese ist überzeugt davon, dass die Maler dieselben Freiheiten

genießen wie die Dichter und die Irren. Und Federico Zuccari schließlich, Akademiegründer und begnadeter rhetorischer Übertreiber, behauptet, der Künstler gestalte die neue Welt, ja: neue Paradiese (*il nuovo mundo, nuovi paradisi*). All dies zeigt gewandelten Anspruch an, hofft auf Durchsetzung und historischen Erfolg. Trotz des mit solchen Ansprüchen schon ausgeweiteten Handlungsspielraums werden Menschen als Künstler erst viel später auktorial und ursprungsetzend ein individuelles, in nichts anderes auflösbares, auf nichts anderes reduzierbares Urheberium an schöpferischen Eigenleistungen beanspruchen.

Erst das 19. Jahrhundert setzt den schöpferischen Anspruch radikal durch. Und dann sind wir bald wieder bei der unbedingten Moderne, die jeden Tag eine Sprache, besser noch eine ganze Welt erfindet. Sind wir beim Abbruch der poetischen Kunst und der Verlagerung des Kunstwerks auf das Leben als ultimativen ästhetischen Entwurf der Existenz. Bei Arthur Rimbaud und seinem nachpoetischen, aber gleichwohl künstlerisch-existenziellen Aufbruch nach Afrika, seinem Sich-hinwenden zu einer wahren Welt des Neuen und Revolutionären, für das Kunst zwar den Maßstab abgibt, die sie selbst aber in aller Radikalität nicht mehr erreichen und in Werkschöpfungen herkömmlicher Art erschließen/verstofflichen kann.

Die Halbwertszeit der neuen Welten verringert sich also zunehmend – auch das ein Faktor in der Dynamisierungsleistung und den Temporalisierungsschüben der Modernitäten. Wie das Beispiel Rimbaud zeigt: Der reife Weltkünstler am Ende seines vollendeten Werkes ist gerade einmal gut 19 Jahre alt. Nunmehr ist nur noch die Neuschöpfung das Schöpferische, egal, worauf sie sich richtet. Das Eigene liegt nicht mehr in der Wiederholung begründet, nicht mehr in der Treue, im Einhalten eines ultimativ konturierten Bestands, Musters, in einem Regelwerk an überindividuellen Operatoren und Ausdrucksformen.

Mimesis als Mitahmung und adaptierende Miterfindung (nämlich je aktualisierende Aneignung und subjektive Reproduktion, die nie mechanisch sein kann) ohne Novitätsanspruch ist gründlich in Misskredit geraten. Die Kette der über Generationen weitergereichten Praktiken einer stolzen Bezugnahme auf frühere Vorbilder, die gesamte Kultur der ›Kreativkopie‹ hat ausgedient (vgl. HAVERKAMP-BEGEMANN 1988). Mit der Zäsur der unbedingten Moderne, die ist: bedingungslose Ungebundenheit und Verweigerung aller Bezugnahmen auf irgendein Historisches, Gegebenes, Existierendes, ist sie gegenstandslos geworden.

Das gilt aber nicht einmal für alle Zivilisationen, geschweige denn die Diversität der Kulturen. In Japan etwa gilt das ›große‹ Landschaftsbild als Paradebeispiel einer Form, für die seit Jahrhunderten gleich bleibende Regeln gelten. Hier ist gerade das Nicht-Innovative das Schöpferische – wenn es denn gelingt

in überzeugender Ausgestaltung am und im Bild. Das Schöpferische jedenfalls besteht nicht evidenterweise in der radikalisierten, permanent beschleunigten Welt- und Neuschöpfung. Das meint nur die Ausformung und Geprägtheit eines Kunstsystems, das, wie alles in der technisierten Zivilisation sonst auch, stetig weiter wachsen will oder muss. Deutlich wird das durch eine Vergegenwärtigung der Ökonomiekritik von Georges Bataille, die auch eine Theorie des Schöpferischen beinhaltet. Batailles Überlegungen ist das folgende Kapitel gewidmet.



[127] Holzschnitt von K. L. Heinrich-Salze als Werbung für eine Kunstausstellung. Dieses Motiv lässt wiederum viel Raum zur Deutung, hoffnungsvolle wie verzweifelte (zit. n. Pfemfert 1918).

Literaturnachweis

Colloquium on Negro art, 1st. World Festival of Negro Arts (= Colloque sur l'Art nègre: 1er Festival mondial des arts nègres), organized by the Society of African Culture (S.A.C.) with the co-operation of UNESCO, 2 vol., Paris: Ed. Présence africaine, 1967-1971

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000)
- JEAN GEBSER: *Ursprung und Gegenwart. Die Fundamente der aperspektivischen Welt, die Manifestationen der aperspektivischen Welt*. 3. Aufl. Stuttgart [Deutsche Verlags-Anstalt] 1966
- GENGE, GABRIELE: *Black Atlantic: Andere Geographien der Moderne*. Düsseldorf: Kunsthistorische Schriften Bd. 11, Düsseldorf [düsseldorf university press] 2012
- GRASSKAMP, WALTER: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München [C. H. Beck] 1981
- HAVERKAMP-BEGEMANN, EGBERT: *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. London [Sotheby's Publications] 1988
- L'art nègre*. Sources, évolution, expansion: Exposition organisée au Musée Dynamique à Dakar par le Commissariat du Festival mondial des arts nègres et au Grand Palais à Paris par la Réunion des Musées nationaux, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1966
- LOUMPET, GERMAIN: Le projet du Musée du Cameroun. In: *Bulletin du West African Museums Programme*, Nr. 5, Niamey/Niger 1994, S. 40-45
- LOUMPET, GERMAIN: The teaching and transmission of Archaeology in a national Museum. In: ARDOUIN, CLAUDE DANIEL (Hrsg.): *Museums and archaeology in West Africa*. Washington [Smithsonian Institution Press], Oxford [J. Currey] 1997, S. 134-141
- LOUMPET, GERMAIN: Patrimoine culturel et stratégies identitaires au Cameroun, analyse d'un mécanisme intégratif. In: *Enjeux: bulletin d'analyses géopolitiques pour l'Afrique centrale*, Nr. 15: >Le patrimoine culturel en Afrique centrale<, Yaoundé/Cameroun, 2003
- LOUMPET, GERMAIN: *Ngouon. Métaphore du cosmos et de la nature chez les Bamoun: Une tradition de démocratie en Afrique*. Film (1 h 55 min) 2004
- GERMAIN LOUMPET: *Museums, Patrimony and Patrimonialization in Sub-Saharan Africa: For Example Cameroon*, Vortrag am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln 13. November 2012, Ankündigung des Vortrags mit Abstract auf der Homepage des Kunsthistorischen Institute des Universität Köln November 2012 (<http://khi.phil-fak.uni-koeln.de/>)
- MALRAUX, ANDRÉ: *Propyläen. Geist der Kunst*. 3 Bde. (1: Das Übernatürliche, 2: Das Irreale, 3: Das Zeitlose), Frankfurt/M., Berlin, Wien [Propyläen] 1978
- MALRAUX, ANDRÉ: La métamorphose des Dieux (1: Le surnaturel, 2: L'irréel, 3: L'intemporel). In: MALRAUX, ANDRÉ: *Écrits sur l'art II* (Œuvres complètes V),

- hrsg. v. Henri Godard. Paris [Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade] 2004 (=2004b)
- PICHT, GEORG: *Kunst und Mythos*. 2. Aufl. Stuttgart [Klett-Cotta] 1987
- PREISS, ACHIM; KARL STAMM; FRANK GÜNTER ZEHNDER (Hrsg.): *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren*. München [Klinkhardt & Biermann] 1990
- POMIAN, KRZYSZTOF: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin [Wagenbach] 1988
- PRESTON BLIER, SUZANNE: *African Vodun: Art, Psychology, and Power*. Chicago [University of Chicago Press] 1995
- PRESTON BLIER, SUZANNE: *African Royal Art: The Majesty of Form*. London [Calmann and King], New York [Abrams/Prentice Hall] 1998
- PRESTON BLIER, SUZANNE: *Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, Power, and Identity*. Cambridge [Cambridge University Press] 2012 (=2012a).
- PRESTON BLIER, SUZANNE; JOSEPH C. MILLER: *Africans' Worlds: A History*. Oxford [Oxford University Press] 2012 (=2012b)
- RECK, HANS ULRICH: *Index Kreativität*. Köln [Verlag der Buchhandlung Walther König] 2007 (=2007a)
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW: *Geschichte der sechs Begriffe Kunst-Schönheit-Form-Kreativität-Mimesis-Ästhetisches Erleben* (darin Kap. 8 ›Das Schöpferische: Geschichte des Begriffs‹), Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003

Bildnachweis

- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o.J.
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 227; © Studio Bracher
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 220; © Dakar Matin
- FECHTER, PAUL: *Der Expressionismus*. Mit 50 Abbildungen. München [R. Piper & Co.] 1920
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- Die Aktion*, Jahrgänge 1918, 1919 und Jubiläumsheft vom 19. Februar 1921, hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Koralle, Bambus mit Blattgold, Länge: 17 cm

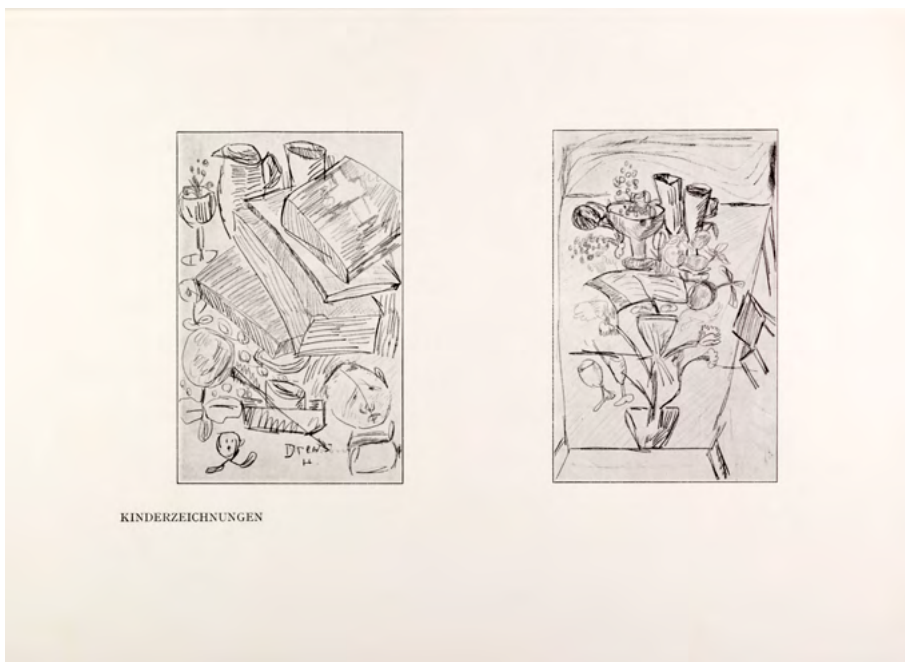
27. Moment

Verschwendung und Verausgabung (französisch: ›dépense‹) – eine andere, heteronome Weise, mit Kunst umzugehen. Anmerkungen zu Georges Bataille

Besonders kritisch setzte sich Georges Bataille in einem eine Vielzahl von poetischen wie analytischen Schreibweisen umfassenden Werk mit der Gewalt des Sehens auseinander, dem alles identifizierenden, panoptischen, alles überschauenden, alles beherrschenden Blick. Der Kritik des Sehens galt sein Hauptaugenmerk. Es charakterisiert, neben seiner Dekonstruktion akkumulativer Wertetheorien und entsprechend ökonomisch-instrumenteller Arbeitsphilosophien sowie neben seiner Erarbeitung einer skeptischen Anthropologie, eine ausgreifende und umfassende Intention seines Werks.

Es ist hier nicht der Ort einer angemessenen Würdigung aller Verzweigungen des Denkens von Georges Bataille. Es soll hier nur das Motiv des Auges/Blicks/Sehens dokumentiert und kritisch angereichert werden, das in unser Thema passt, ja, für es deshalb besonders wichtig ist, weil Schändung und Dekontextualisierung heiliger Objekte mithilfe dieses distanzierenden Blicks wie problemlos und selbstgerecht(fertigt) vollzogen werden. Dies ist typisch geworden für die europäische Neuzeit, die nichts anderes ist als Privilegierung eines distanzierenden, unberührten, gefühllosen, analytischen Augensinns.

Es wundert nicht, dass Bataille, ähnlich, wenn auch aus ganz anderen Motiven und mit anderer Argumentationsrichtung wie Maurice Merleau-Ponty gegenüber Paul Cézanne, das wirkliche Sehen im Nicht-Sehen, einer visuellen Blindheit erblickt (MERLEAU-PONTY 1984). Das ist natürlich metaphorisch und meint unterhalb der Metapher die Anstrengung einer mentalen Vergegenwärtigung der Probleme eines identifizierenden Sehens, das sich die Objekte unterwirft und ihnen darin und deshalb entscheidende Gewalt und Unrecht antut.



[128] Gabriele Mnter und Wassily Kandinsky haben zwischen 1908 und 1914 eine Sammlung von Kinder- und Dilettantenzzeichnungen zusammengetragen. Ihre Herkunft, bezeichnet mit ›H. Drews‹, ist nicht feststellbar (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [vor S. 5] 27).

In seiner Theorie der Religion, die sich natürlich am besten für die Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren eignet, schreibt Bataille Folgendes:

»Wollten wir uns das Universum ohne den Menschen vorstellen, ein Universum, wo einzig der Blick des Tieres sich vor den Dingen öffnete, könnten wir, weil das Tier weder ein Mensch noch ein Ding ist, nur ein Sehen in uns hervorrufen, in dem wir nichts sehen, da der Gegenstand dieses Sehens ein Gleiten ist, das von den Dingen, die keinen Sinn haben, solange sie allein sind, übergeht zu einer von Sinn erfüllten Welt, eingebracht durch den Menschen, der jedem Ding erst seinen Sinn verleiht. [...] In einer Welt, in der die Augen, die sich öffneten, nicht erfßten, was sie erblickten, in der, an unseren Maßstäben gemessen, die Augen nicht wirklich sahen, gab es keine Landschaft. [...] Alles, was ich am Ende festhalten kann, ist, daß eine solche Sicht, die mich in Nacht versenkt und blendet, mich dem Augenblick näherbringt, in dem mich, ich kann es nicht mehr bezweifeln, die deutliche Klarheit des Bewußtseins schließlich am weitesten von dieser unerforschlichen Wahrheit entfernen wird, die zwischen mir und der Welt sich enthüllt, um sich zu verbergen« (BATAILLE 1997: 22ff.).

Das hier problematisierte Sehen ist aber kein isoliertes Geschäft des Augensinns. Es ist weder auf das Optische noch das Visuelle beschränkt. Es ist vielmehr gesamtkulturelles Symptom. Symptom für einen konstitutiven Dualismus, der die animistische Beziehung zu den Dingen abgeschnitten und verunmöglicht und von Grund auf zerstört hat.

>Animismus< bedeutet – ob nun aus der Sicht Freuds über ein neurotisch parallelisiertes Seelenleben >der Wilden< oder aus ethnologisch fortschrittlicherer Sicht einer parallelen Naturphilosophie – nichts anderes als belebte Interdependenz zwischen diversem Lebendigen in allen seinen Ausdrucksformen, insbesondere in einer flexibilisierten Objekt-Subjekt-Struktur. Es wundert deshalb nicht, dass Ethnomedizin, Kritik am Dualismus und allgemeine Ritualwissenschaften eine intime Beziehung untereinander eingehen, die für viele aktuelle Aspekte einer zeitgenössisch erneuerten Heilkunst ebenso von Belang wäre wie für eine Vergegenwärtigung der Probleme des zivilisatorisch gebannten und zurückgewiesenen Animismus.

Dass botanische Studien im Kontext der Ethnomedizin sowohl die konstitutive Bedeutung der Rituale für die Vergegenwärtigung des Numinosen wie auch psychoaktive Energien im Gebrauch entsprechender >entheogener< (>das Göttliche erweckender<) Pflanzen in wechselseitiger Verschränkung herausarbeiten, illustriert das >unsichtbare Sehen< ebenso wie den keineswegs aufs Optische beschränkten Status der Gewaltdurchsetzung durch allgegenwärtige Abstandnahme mittels sichernden Distanzsinner (vgl. RÄTSCH 2001, besonders S. 622ff. zur >Archäologie von entheogenen Pilzkulten<).

Entscheidend für die Theorie des Numinosen, die für Bataille eine >intime< Entscheidung geworden ist, ist das Eingeständnis, dass kein Archaismus hilft. Es gibt keine einfache Wiedererinnerung, keine Tradition, keine Wiedergeburt des Animismus. Man muss den Umweg über die Dekomposition und vielleicht gar Kompostierung der Zivilisation gehen. Das ästhetisch entfesselnde, nicht theistisch, schon gar nicht monotheistisch fixierte >Heilige< wird auf zeitgenössische Weise offenbar in Eros, Ekstase und Exzess. Es entfaltet seine Erfahrbarkeit nicht mehr in religiös angeführten Ritualen, nicht in schamanistisch aufgefangenen kollektiven Trance-Liturgien, sondern vorrangig und existenziell im individuell maßlos einwirkenden Schrecken.

Nach Bataille markiert der Eros, konzeptuell gesprochen: der Erotismus, ein wesentliches Feld des Schreckens, des Unerträglichen, von Suspens und Todesdrohung. Als Figur der Intensität, Fluchtlinie des Unvorstellbaren und eines Unendlichen markiert der Erotismus nach Bataille zwar den Schrecken, aber auch die Möglichkeit, ihn anzuerkennen. Der >tragisch genommene Erotis-



[129] Marion Williams gibt aus Anlass des ›International Festival of Black Arts‹ in Dakar, Senegal ein Recital in der Kathedrale der Stadt (zit. n. Fall/Pivin 2002: 222).

mus« bedeutet eine völlige Umkehr der gängigen Vorstellungen (vgl. BATAILLE 1977: 57). Der Schmerz wird Lust, die Lust des Schmerzes zur problematischen Bedingung der Möglichkeit des Erkennens. Das Wirkliche prägt ein Reales, das synonym wird mit dem Unerträglichen. »Und ich wüßte das, was geschieht, nie zu erkennen, wüßte ich nichts von der äußersten Lust, wüßte ich nichts vom äußersten Schmerz« (BATAILLE 1997: 58).

Die Selbsterfahrung der Grenze, das, was Henri Michaux das turbulente Unendliche nennt und Claude Olievenstein das ›Non-Dit‹, das Nichtsagbare (vgl. OLIEVENSTEIN 1988), bildet bei Bataille den Schrecken aus als absolute Grenze und Grenze des Absoluten zugleich.

»Um bis ans Ende der Ekstase zu gehen, wo wir uns im Sinnengenuß verlieren, müssen wir ihm immer die unmittelbare Grenze ziehen: diese Grenze ist der Schrecken [...] Der Schrecken vermischt sich zwar nie mit der Anziehung: aber wenn er sie nicht aufhalten, sie nicht zerstören kann, verstärkt der Schrecken die Anziehung. Die Gefahr lähmt, aber wenn sie weniger bedrohlich ist, kann sie das Verlangen erregen. Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor uns sehen. [...] Es gibt einen Bereich, in dem der Tod nicht das bloße Verschwinden bedeutet, sondern jenen unerträglichen Aufruhr, in dem wir gegen unseren Willen verschwinden, während wir um jeden Preis nicht verschwinden sollten. Gerade dieses um jeden Preis, dieses gegen unseren Willen zeichnet den Augenblick äußerster Lust und der nicht benennbaren, aber wunderbaren Ekstase aus. Wenn es nichts gäbe, das uns überschreitet, das um keinen Preis eintreten dürfte, erreichten wir nie den Augenblick, in dem wir von Sinnen sind, den wir mit allen unseren Kräften anstreben und gegen den wir uns zugleich mit allen Kräften wehren [...] Überwältigendes Überschreiten [...] Das Sein wird uns ge-

geben in einem unerträglichen Überschreiten des Seins, das nicht weniger unerträglich ist als der Tod. Und da das Sein uns im Tod, zur gleichen Zeit, da es uns geschenkt, auch wieder genommen wird, müssen wir es im Erleben des Todes suchen, in jenen unerträglichen Momenten, in denen wir zu sterben glauben, weil das Sein in uns nur noch Exzeß ist, wenn die Fülle des Schreckens und die der Freude zusammenfallen. Selbst das Denken (die Reflexion) vollendet sich in uns nur im Exzeß. Was bedeutet Wahrheit außerhalb der Vorstellung des Exzesses, wenn wir nicht das sehen, was über die Möglichkeit des Sehens hinausgeht, das zu sehen unerträglich ist, wie in der Ekstase der Genuß unerträglich ist? Wenn wir das nicht zu denken vermögen, was die Möglichkeit, zu denken, übersteigt [...]?»
(BATAILLE 1977: 59f.).

Die Kritik am Dualismus bezieht sich keineswegs nur kritisch auf den Dominanzsinn des Auges und keineswegs nur auf eine epistemisch formalisierbare Beziehung von Subjekt auf Objekte, sondern auch, vielleicht gar mehr noch, auf den Gegensatz von Leben und Tod. Genauer: auf einen Begriff von Leben, der den Gegensatz aufhebt, nicht nur die unauflösliche Verflochtenheit der beiden Pole denkt, sondern ihre Valenz inmitten des Lebens, das gar nicht zeitlich bestimmbar ist, also durch Tod auch nicht beendet werden kann. Die von Bataille herausgearbeitete Zerstörung, betrachtet als eine mythologische Erbschaft, die in Alchemie und Hermetismus subkutan nicht unverstellt überlebt hat, sich aber gerade bei Bataille sichtlich wiederfindet, kann man mit Herbert Silberer als ein Pendeln zwischen ›titanischen‹ und ›anagogischen‹ Setzungen, zwischen monotheistisch geschlossener Form und heterodoxem Synkretismus bezeichnen (vgl. SILBERER 1914: 164, 170f., 206ff., 232ff.).

Batailles Überlegungen haben ganze Resonanzräume eröffnet. Es finden sich zahlreiche Nachklänge in der Geschichte der militanten, subversiven französischen Kulturphilosophie des 20. Jahrhunderts. Noch Guy Debords Kritik an der Gesellschaft des entfesselten Spektakels, in der alles dem Wahn des Sehenkönnens und Gesehenwerdens unterworfen wird, ist gezeichnet durch die Resonanz des Motivs des tötenden Blicks, der Zerstörung durch die Allmacht des Sehens, wie folgende Passage aus Debords Hauptwerk stellvertretend verdeutlichen soll.

»Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objektes (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses widerzuspiegeln, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall« (DEBORD 1996: 26).

Das schiere Sehen ist dem Prinzip des Todes und damit des falschen Dualismus unterworfen.

Es gibt kein gesichertes Terrain mehr einer Ausdehnung oder Verlagerung der Wünsche, Phantasmen, Imaginationen, Visionen. Diese bewegen sich in versprengten Räumen, Schichtungen und Teilbereichen, die sich gegeneinander verschieben. Das ist die berühmte, von Michel Foucault Georges Bataille entlehene Lehre von der abweichenden Andersartigkeit der fremden Orte, der ›Heterotopologie‹. Es geht in ihrem Horizont nicht länger nur um eine Vision als einem Vermögen von Enthüllung und Innovation. Sondern es geht immer auch um die Kritik und Dekonstruktion der Allmacht des überall gegenwärtigen Blicks und Sehens, der sich in allen Gegenständen, als markierende Lockung der Begierden, als Wünsche, als Ästhetik ausgreifender Versprechungen, allgegenwärtiger optischer Instrumentierung abgelagert und eingeschrieben hat.



[130] In Carl Einsteins *Afrikanischer Plastik* erscheint an erster Stelle die Tafel mit dem Widderkopf als Schangobild. Shango ist der religiösen Vorstellung der Yoruba zufolge ein Orisha, ein Mittler zwischen Menschen und Gott, Ahne und Donnerwesen (zit. n. Einstein o.J., Tafel 1).

Solche Überlegungen und Motive prägen auch Batailles Kunstphilosophie. Er sieht im Spiel den Ursprung künstlerischer Betätigung diesseits oder auch, je nach Standort, jenseits der Welt der Instrumente, Werkzeuge, Medien, Funktionen oder Berechnungen. Es handelt sich um eine vollkommen andere, von Arbeit und Vernunft, Kalkül und Funktion unterschiedene, eigenständige Sphäre.

»Was die Kunst vor allem ist und immer bleiben wird, ist ein Spiel, während das Werkzeug das Prinzip der Arbeit ist. Die Bedeutung der Fresken von Lascaux und jener Zeit, deren Ergebnis sie darstellen, bestimmen, heißt den Übergang der Welt der Arbeit zu derjenigen des Spiels, sehen der gleichzeitig der Übergang vom Homo faber zum Homo sapiens ist, physisch gesehen also der von der Anlage zum fertigen Wesen. [...] Die materielle Zivilisation, Werkzeuge und Tätigkeit dieser Zeit waren nur wenig von jener Zeit

vor dem Erscheinen des Homo sapiens unterschieden, und doch waren die Lebensbedingungen umwälzend verändert dadurch, daß das Leben weniger hart war. Die Werkzeuge wurden zahlreicher, die dumpfe Tätigkeit des Menschen hatte aufgehört, nur Arbeit zu sein: zur nützlichen Tätigkeit ist nunmehr eine unnützliche gekommen, das Spiel [...]. Eine unterscheidende, über ein triebhaftes Bellen hinausgehende Sprache ist in dem Augenblicke möglich, in welchem sie, durch die Bezeichnung des Objektes, sich von selbst auf die Art, in welcher es geschaffen wurde, überträgt, also auf die Arbeit, deren erstes Stadium in die Verwendung des geschaffenen Objektes übergeht. So stellt die Sprache von jetzt ab das Ding dauerhaft in der Flucht der Zeiten auf. Das Ding entreißt den, der es bezeichnet, der Unmittelbarkeit des Sinnlichen, das er aber doch gesteigert dann wiederfindet, wenn er durch seine Arbeit nicht mehr das Nützliche, sondern das Kunstwerk schafft« (BATAILLE 1995: 27f.).

Der weite Rahmen seiner philosophischen Überlegungen, in denen alle diese Bemühungen um Erotismus, Schmerz, Anthropologie, Nicht-Sehen und Kunst als ›heterotopologische‹ Fähigkeit eingebunden sind, ist durch die Figur der ›dépense‹ gebündelt und konzentriert. ›Dépense‹ meint generös und souverän veräußernde Verausgabung, was nicht angemessen mit dem im Deutschen doppeldeutig bleibenden Wort ›Verschwendung‹ wiederzugeben ist. Um Souveränität geht es in der Tat wesentlich in diesem Gedankengang, der durch folgendes, ebenfalls knapp charakterisiert werden soll. Abzusetzen sind davon die eingeschliffenen gängigen Vorstellungen von Werte schaffender und Werte erhaltender Arbeit und Ökonomie, mitsamt all ihren Formen von Wachstumsglaube und Thesaurierungswahn. Das ist, da die Muster eingeschliffen sind, nicht einfach zu verstehen.

Aber man kann Afrika aus unserer Sicht nicht begreifen, wenn man sich diese Gedanken nicht zu eigen zu machen vermag – und sei es zunächst nur als Denkalternativen. Und Afrika ist der Kontinent der Gabe als schenkender Verausgabung und positiver Verschwendung schlechthin. Mit Verweis darauf kann man Batailles Philosophie als gesellschaftskritisches Organon eines alternativen Konzepts oder Entwurfs von Denken, Handeln, Wirtschaften ansprechen, dem allerdings jede anleitende, belehrende oder hinführende Funktion oder Absicht vollkommen fremd ist. Georges Batailles Entwurf einer anderen Ökonomie stellt die grundsätzlichste Kritik an der bisherigen ökonomischen Theorie der Werte und der Metaphysik einer exklusiv wertbildenden Arbeit dar. Sie ist von ihm bis in entlegene Verzweigungen seiner Religionstheorie, Kunstphilosophie und Kosmologie hinein durchdacht worden.

Batailles Ökonomie-Modell geht von einer heillosen Dialektik von Mangel und Verschwendung aus, wobei die Verschwendung als Grenze der Welt der

Produktivität von dieser entweder nur als Verfügungsrecht Einzelner oder als undenkbarer Fall negativer Vernichtung vorgesehen ist. Bataille entwickelt dagegen die elementare, von ihm als einfach verstandene Einsicht, dass Arbeit lange vor dem Kapitalismus in einen doppelten Mangel eingebunden ist: den Abzug der Energien, die aus dem Überschuss freigesetzt werden, und den Mangel an produktiver Vernichtung der Werte, in denen der Überschuss keine Darstellung mehr findet. Beide Figuren des Mangels inkorporieren sich als Arbeit. Arbeit müsste aus der Sicht Batailles jedoch diskontinuierlich sein. Denn die Konstanz der Arbeit ist, was den unvermeidlichen Überschuss der Energie des Lebendigen nicht erträgt und als Synonym dafür steht, »daß Ihr sonst nicht wißt, was Ihr mit den Energiesummen anfangen sollt, über die Ihr verfügt« (BATAILLE 1985: 297f.). Weit davon entfernt, den Kampf um Arbeit und Subsistenz durch Arbeit als Ausdruck einer Naturgeschichte des Mangels und als Evolution ihrer technischen Erleichterung zu verstehen, sieht Bataille die ›Krankheit der Welt‹ in ihrem Reichtum begründet.

Es handelt sich um den Reichtum eines besonderen Typs, der sich kosmologisch als Verschwendung von Energie zu einem bestimmten Zeitpunkt (keine Verschwendung im Sinne der Entropie auf lange Sicht) durchsetzt und anthropologisch darin äußert, dass der Mensch Ergebnis des Energieüberschusses ist: »Vor allem der extreme Reichtum seiner höheren Aktivitäten darf als glanzvolle Freigabe des Überflusses definiert werden. Die freie Energie blüht auf in ihm und demonstriert fortwährend ihre nutzlose Herrlichkeit« (BATAILLE 1985: 296). Ökonomie ist nun nicht mehr Regulierung der Verstofflichung von lebendiger Tätigkeit, sondern eine Form der Zeit, in der diese Verschwendung denkbar wird.

Arbeit, Zeit, Reichtum sind für Bataille Ausdrucksformen von Energie. Jedes System produziert mehr Energie, als es selbst verausgaben kann, wenn es sich als Organisation der durch es selbst erzeugten Energien in Gestalt von Produkten und anderem – bei Marx noch: veräußerter lebendiger Arbeitskraft – versteht. Wenn es keine Formen der produktiven Vernichtung der Werte organisiert, dann erzwingt der unvermeidliche Überfluss der Verstofflichungen eine Selbstvernichtung, die ungeformt auf die Basis des Systems zurückschlägt – als Gewalt, in entfesselter Abstraktion, historisch meist als Krieg. Überfluss ist Verlust ohne Berechnung und Gegenleistung. Ein lebendiges System kann nur wachsen oder sich grundlos verschwenden. Die grundlose Verschwendung ist ein Ziel für den gesteuerten Verlust, den Menschen ihrem Überfluss geben können, um zu vermeiden, das er in die basale Organisation des Mangels durch destruktive Vernichtung umschlägt.

Batailles Ökonomie besteht also auf einem Ethos von Zeit, das den positivistischen und fetischisierten Akkumulationshoffnungen der bisherigen Systeme der

Arbeit diametral entgegengesetzt ist, was durch Bataille bestimmend als Kritik an Kapitalismus, Kommunismus und besonders Stalinismus ausgeführt wird. Man wird sich die auch politischen Implikationen der so gewandelten Begriffe gerade heute plastisch vergegenwärtigen können.

Die Grenze des Wachstums ist das Mögliche. Den Überschuss zu verflüssigen, um Realitäten virtuell zu halten, als Differenz ihrer selbst, bedarf einer Kunst des Möglichen, die nicht mehr im Modus von Besitz, Konstanz und Erhaltung gedacht wird und die Akte der Zerstörung nicht länger den Dysfunktionalitäten eines Systems überlässt, das diese in sich selbst undenkbar gemacht hat. Da jedes System ab einer bestimmten Energiemenge die Energien nicht bewahren, modellieren oder tauschen kann, muss es sie verausgaben. Diese Verausgabung mag sich als Zerstörung von produzierten Objektwerten abspielen, aber das ist nicht das entscheidende. Entscheidend ist, dass die Verausgabung eine Form des Zurückgebens, des Wiedergebens der Zeit und Energie an die ermöglichenden und nährenden Kräfte darstellt. Batailles Ökonomietheorie ist in letzter Instanz also durch und durch metaphysisch. Sie muss das nicht nur im Hinblick auf ihre eigenen Kategorien oder Batailles individuelles Gepräge sein, weil jede Ökonomie einer grundlegenden Hinsicht bedarf, die nicht in ihr selbst begründet liegen kann.

Bataille radikalisiert die von Marcel Mauss ethnologisch untersuchte Struktur des Potlatch (vgl. MAUSS 1968, 1975), die – zeitgleich zum Spätwerk Batailles – in der Situationistischen Internationalen, beim schon zitierten Guy Debord und anderen, ebenfalls auf die Obsessionen einer surrealistisch inspirierten Überschreitung zurückverwiesen wird. Und er radikalisiert sie in spezifischer Weise, indem Gabe jenseits aller Kalküle erst zu einem Akt nicht nur der Verschwendung, sondern vor allem der Rück-Gabe wird.

Die kritische Ökonomie der Verausgabung enthält also eine Theorie des Sakralen, weil die Verschwendung und Verausgabung (›dépense‹) immer genuine Objekte des Numinosen betrifft. Hier artikuliert sich der für Bataille so spezifische, für seine dogmatischen Rezipienten so anstößige Zusammenhang. Verfemung und Verwerfung im amoralischen Bereich, die Inkorporation des Heiligen als Geste der ökonomischen Verschwendung, sie betreffen die Logik des politischen Handelns ebenso wie die archaische Exemplarik eines Umgangs mit einer spiritualisierten Lebenswelt, in der geschaffene Werte als Gaben und Insignien kraft göttlicher Be-seelung erscheinen. Und zwar nicht auf einer, wie noch Marcel Mauss meinte (vgl. MAUSS 2012 b: 245, 250ff.), ›primitiven‹ und propädeutischen Eben des Beginns eines wissenschaftlichen ›Denkens bei den Primitiven‹, sondern als entfaltete Artikulation eines symbolisch modellierten Kosmos des Lebendigen überhaupt.

In den Notaten zum Vortrag vom 5. Februar 1938 schrieb Bataille für das Thema ›Anziehung und Abstoßung II. Die soziale Struktur‹, sakrale Objekte seien »ihrem Wesen nach verworfene, vom menschlichen Körper abgestoßene Dinge und in gewisser Weise verausgabte Kräfte« (Bataille in HOLLIER 2012: 147). Und in einer Zusammenfassung der Motive am Schluss desselben Vortrags resümiert Georges Bataille seine Gedanken, die sich wie ein Aufriss auch zu seiner späteren Theorie der Ökonomie und noch späteren Philosophie der Religion im Zeichen ›innerer Erfahrungen‹ lesen, also die Akte der sozialen Verausgabung mit denen der Intimität zusammendenken:

»Bevor ich zum Ende komme, möchte ich versuchen, das Wesentliche dessen zusammenzufassen, was ich sagen wollte, und einige Thesen als Schlußfolgerungen vorlegen. Der stärkste Energieverlust ist der Tod, der das Extrem der möglichen Verausgabung und zugleich eine Bremse für die totale soziale Verausgabung bildet. Doch ohne freien Verlust, ohne Verausgabung von Energie ist keine kollektive Existenz, nicht einmal eine individuelle Existenz möglich. Folglich kann der Mensch nicht leben, ohne die Schranken zu zerbrechen, die er seinem Bedürfnis nach Verausgabung setzen muß. Schranken, deren Anblick weniger erschreckend ist als der Tod. Seine gesamte Existenz – was darauf hinausläuft zu sagen: seine gesamte Verausgabung – verläuft also in hektischen Turbulenzen, in denen der Tod und zugleich die eklatanteste Spannung des Lebens ihr Spiel treiben. Diese Turbulenz zeigt sich vor allem im Zentrum der individualisierten Ensembles, die sie bildet. Und sie setzt sich sekundär in den peripheren Formen der Verausgabung fort, wenn die Menschen auf einem Umweg zusammen über die (heimtückischen) Repräsentationen des Todes lachen oder wenn sie erotisch zueinander getrieben werden von Bildern, die gleichsam offene Wunden des Lebens sind. Ich glaube nun ein wenig auf dem Wege vorangekommen zu sein, der den Menschen zur Anerkennung dessen führt, was ihn unweigerlich dem anheimgibt, das Gegenstand seines heftigsten Grauens ist« (Bataille in HOLLIER 2012: 149).

Ohne Verfemung gibt es also keine menschliche Produktivität und, umgekehrt, erscheint die Theorie der Kreativität als eine parzellierende Kunst, die Selbstbegegnung mit dem unbemerkt geschaffenen Grauen und dem Schrecken des Lebens zu ertragen – was verdeutlicht, weshalb hierfür Systeme der ritualisierten Gabe und Verausgabung besser geeignet sind als die positivistischen Beschwörungen eines Fortschritts durch Anhäufung von technisch progredierenden Schutzmitteln zur entfalteten Selbstverteidigung und -kontrolle der Sonderrolle des Humanen. Die Verausgabung als Bewusstsein der Zeit artikuliert sich in diesem Ethos gerade deshalb in der genannten dialektischen, skeptischen wie zugleich enthusiastischen Weise, weil der unsteuerbare Prozess der Energie-Überschüsse von der natürlichen Verschwendung, der Überproduktion jedes lebendigen Sys-

tems ausgehen muss. Deshalb geht es nicht nur um Verschwendung, denn diese ist evolutionär immer schon gegeben, sondern auch um Rück-Gabe als explizite, zusätzliche Verausgabung, um eine heitere Entledigung von den ansonsten zu einem übermächtigen Destruktionspotenzial anwachsenden Energie-Überschüssen.



[131] Diese sogenannte ›Benin-Bronze‹ gilt als eines der besten Beispiele für die hohe Darstellungskraft und Materialbeherrschung der mittelalterlichen Kulturen in Afrika; diese hier wurde vom damaligen Staatlichen Museum für Völkerkunde München im Tausch in den Kunsthandel abgegeben. Leider wurde im *Blauen Reiter* der Gegenwert des Tausches nicht vermerkt (zit. n. Kandinsky/Marc [1912] 1986: [59] 109).

Dieses Ethos des Zurückgebens hat zeitlich die Form des Innehaltens oder einer verschwenderischen, allerdings keinesfalls vorrangig ekstatischen Intensität. Sie hat aber nicht mehr die Form einer produzierenden Kontinuität oder einer kontinuierenden Produktivität. Sie hat, anders gesagt, in gar keinem Falle mehr die Form der Arbeit und ist nicht mehr reversibel oder umrechenbar in Zeit oder

systemische Subsistenz. Denn diese ist immer schon der aus Überfluss erfolgende Mangel, der permanent jeden Reichtum negieren muss, um den eigenen Antrieb, eben die Verausgabung als Werte sichernde Arbeit aufrechtzuerhalten.

Verausgabung und Verschwendung liegen also menschlicher Existenz in allem voraus. Das Reich der Freiheit durch Produktivitätssteigerung der Arbeit kann keinerlei Einsicht in die Form der Zeit oder die Struktur der Rück-Gabe ermöglichen. Denn sie erkennt, das sie nur entstanden ist, weil sich Arbeit als Mangel anstelle der Einsicht in den vorliegenden, sich verausgabenden Reichtum setzt und das Gewaltverhältnis ist, von dem sie nicht nur sich, sondern auch die Gesellschaft befreien möchte. Und es natürlich nicht kann, worüber hinwegzutäuschen keiner noch so angeheizten Ästhetik symbolischer Selbstsimulierung und momentanisierte Innovation, keiner Form von verordneter Subjektivität gelingen kann. Nur Zeit kann, als Reflexion und Verausgabung, den naturevolutionären Energie-Überschuss formen, der durch Arbeit verstellt wird.

Das Fazit Batailles:

»Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuss nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form« (BATAILLE 1975: 45).

Arbeit als Produzent von abstrakten Wertkörpern ist immer instrumentell und kalkulierend, deshalb maschinisierbar. Sie kann nie zum befreienden Bewusstsein jenes Schattens werden, der sie als Verausgabung immer schon bedroht, lange bevor menschliche Kulturen Arbeit als Zeitmaß zu formen begonnen haben. Nur eine Auffassung, die sich gegen jedes Diktat angeblich optimal ausbalancieren-der Rechnungsbilanzen wendet, kann der bei Bataille skizzierten Verausgabung gerecht werden. Arbeit zählt nicht zu den Faktoren oder Kräften, die solchem gerecht werden können. Zu den möglichen substanziellen und exzessiven Erfahrung an der Grenze des Menschlichen gehört sie offensichtlich nicht. Das wird in vollem Umfang spätestens in der heutigen Epoche deutlich, die gänzlich unfähig erscheint, Arbeit in dieser Weise als Innehalten und Rück-Gabe, als Transformation ihrer selbst zu verstehen. Eben deshalb erscheint Afrika als utopischer Kontinent, weil er das Territorium dieser vorausgreifenden Verausgabung, von Generosität und Größe dieser Art von ›dépense‹, von entäußernder Gabe ohne Akkumulation und ohne todgeweihte Wachstumsspirale ist.

Mit der Kunst der Verausgabungen und Verschwendungen wird eine seltene, aber immerhin existierende intellektuelle Anstrengung zur Vermeidung des eurozentrischen Imperialismus und des ihn begleitenden Exotismus greifbar. Die Falllinie der historischen Form-Ästhetik, welche die Verwandlung der magischen Rituale in zivilisatorische Symbole, Prozesse von Differenzierungen zeigt, verkörpert und möglich macht, erscheint hier eingebettet in eine der Kunst als Teil einer Ökonomie der Verausgabung und religiösen Intensität der Verausgabung. Neben Bataille kann man als Zeugen beiziehen Michel Leiris' Kritik am ethnozentrischen Kolonialismus, die markant ausgearbeitet beginnt seit seiner Teilnahme an der Afrikaexpedition Djibouti-Dakar in den 1930er Jahren (vgl. die Ausführungen im Anhang dieser Publikation; sowie: GENGE 2012: 29ff., 41ff.). Auch die Erörterungen der *Negerplastik* durch Carl Einstein und wiederum Michel Leiris gehören in diesen Zusammenhang.



[132] Karl Jakob Hirschs *Die Freiheit fliegt über den Menschen* als Titelblatt der Zeitschrift *Die Aktion*. Der Titel des Bildes ist Bestandteil des Kunstwerkes und fügt diesem eine weitere Bedeutung hinzu (zit. n. Pfemfert 1918).

Bleibt zuletzt zu überlegen, ob das Diktum Pasolinis von der Unfähigkeit des europäischen Menschen zum Heiligen endgültig ist. Es ergibt sich die weitere Frage, ob wir nicht die vorgeschichtliche Welt Afrikas deshalb brauchen, sie deshalb für uns von so großer Bedeutung ist, weil sie etwas bewahrt, das wir zwar längst verloren haben – etwa das Ungeschichtliche und Existenzielle der Rituale –, das sich uns aber doch wenigstens als Herausforderung und Kraft gegen lügnerische Mystifikationen erhalten hat, die, gerade im Namen einer privilegierenden, herrischen Kunst, den Reichtum des Schöpferischen auf eine globale Zirkulation von Stellvertretern und schal werdenden Fiktionen zu reduzieren drohen.

Dann wäre auch die pathetische antifaschistische Opferung des Rituals – als Ästhetisierung des Kultischen mitsamt diesem selbst – zugunsten einer Politisierung des Ästhetischen, die Walter Benjamin 1936 dazu verführte, alles ihm Liebeswerte an Original, Aura und Ritus zu opfern und für überholt zu deklarieren –, ihrerseits überholt und widerlegt – sie wäre also deutlich zu verabschieden. Die Technik der Apparate als vermittelnde Konstruktion des Realen ist nicht die Alternative zum Ritual, schon gar nicht dann, wenn jede seiner kultisch-auratischen Ausdrucksformen als pro- und protofaschistisch denunziert wird. Das kann auch in Betracht der auratischen faschistischen Ästhetisierung nicht die ganze Wahrheit sein – bleibt Afrika zuletzt und über jede bisherige europäische Perspektive hinaus als Akteur der Formintensität in einem ganz anderen Sinne lebendig. Wir benötigen dies als Ressource selbst für die wesentlichen Fragen, die wir mittlerweile aus eigener Kraft nicht einmal mehr angemessen stellen können – wie der Argumentationsgang dieser gesamten Abhandlung immer wieder verdeutlicht hat.

Literaturnachweis

- BATAILLE, GEORGES: *Das theoretische Werk. Band 1: Die Aufhebung der Ökonomie*. München [Rogner & Bernhard] 1975
- BATAILLE, GEORGES: *Das obszöne Werk*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt] 1977
- BATAILLE, GEORGES: *Die Aufhebung der Ökonomie. Das theoretische Werk*. Bd. 1, zweite, um den Text ›Die Ökonomie im Rahmen des Universums‹ erweiterte Auflage. München [Matthes & Seitz] 1985
- BATAILLE, GEORGES; MICHEL LEIRIS; MARCEL GRIAULE; CARL EINSTEIN; ROBERT DESNOS: *Encyclopaedia Acephalica*. London [Atlas Press] 1995
- BATAILLE, GEORGES: *Theorie der Religion*. München [Matthes & Seitz] 1997
- BATAILLE, GEORGES: Anziehung und Abstoßung. In: HOLLIER, DENIS (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- DEBORD, GUY: *Die Gesellschaft des Spektakels/Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*. Berlin [Edition Tiamat] 1996
- GENGÉ, GABRIELE: *Black Atlantic: Andere Geographien der Moderne*. Düsseldorf Kunsthistorische Schriften Bd. 11. Düsseldorf [düsseldorf university press] 2012
- MAUSS, MARCEL: *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1968

- MAUSS, MARCEL: Der Gabentausch. In: MAUSS, MARCEL: *Soziologie und Anthropologie*. Mit einer Einleitung von Claude Lévi-Strauss, 2 Bde., hrsg. v. Wolf Lepenies und Henning Ritter, hier: Bd. 2 (Gabentausch/Soziologie und Psychologie/Todesvorstellung/Körpertechniken/Begriff der Person). München [Hanser] 1975
- MAUSS, MARCEL: Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie (1904, gemeinsam mit Henri Hubert). In: MAUSS, MARCEL: *Schriften zur Religionssoziologie*. Hrsg. v. Stephan Moebius u. a. Berlin [Suhrkamp] 2012, S. 237-402 (=2012b)
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg [Meiner] 1984
- OLIEVENSTEIN, CLAUDE: *Le Non-Dit des Émotions*. Paris [Odile Jacob] 1988
- RÄTSCH, CHRISTIAN: *Enzyklopädie der psychoaktiven Pflanzen. Botanik, Ethnopharmakologie und Anwendungen*. Mit einem Vorwort von Albert Hofmann. Aarau [AT Verlag] 2001
- SILBERER, HERBERT: *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*. Wien [Hugo Heller] 1914

Bildnachweis

- EINSTEIN, CARL: *Afrikanische Plastik*. Berlin [Ernst Wasmuth] o.J.
- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002 (französische Originalausgabe: Paris: Revue Noire Éditions African Contemporary Art 2000), S. 222; © Sauvageot
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich [Piper] 1986
- Die Aktion*, Jahrgänge 1918, 1919 und Jubiläumsheft vom 19. Februar 1921, hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin [Verlag Die Aktion]



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Holz mit Blattgold, Länge: 20,3 cm

28. Moment

Zusammenfassung/Stichworte in einigen übersichtlichen Merkpunkten mit knapper Erläuterung

1. Das Problem der rituellen Werke, der afrikanischen Kunst und ihrer Enteignung drückt sich auch in der diskursiv fremdbestimmenden Ästhetisierung der Artefakte und ihrer Transformation zu ›Kunstwerken‹ aus; die historische Tendenz und Dynamik belegt: Die Verwandlung vom Ritual in eine lebensferne Symbolisierung ist irreversibel.
2. Modernistische Kunst umgreift gerade auch ihren vordem abgelehnten Widerpart und operiert mittels einer Rehabilitierung der Volkskultur, wie das Beispiel des Almanachs *Der Blaue Reiter* zeigt. Die Diagnose zum Anspruch der ›Avantgarde‹ belegt bezüglich des Themas der rituellen, archaischen und außereuropäischen, also fremdzivilisatorischen Bildmodelle: Die Künste des 20. Jahrhunderts, besonders die bildenden und ganz besonders die modernistischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts – markiert zunächst im Übergang von Art Nouveau und Symbolismus zu Exotismus und Primitivismus –, haben sich in keiner Weise für eine originäre Kultur der Herkunft ihrer ästhetischen Anregungs- und Reizobjekte interessiert, sondern diese eben primär als Reizmaterial benutzt. Gerade die radikalen modernistischen Avantgarden seit den ›Fauves‹, und dann im Kubismus und Surrealismus, haben die kulturelle Symbolik und reiche Ausdruckskraft afrikanischer Stammeskunst in isolierte und selbstherrliche ästhetische Zeichen verwandelt, in ›Semiophoren‹, also in dekontextualisierte und entfremdete Zeichenträger.
3. Expressionismus und die Wilden, die ›Fauves‹, sind wesentliche Agenten der gegenzivilisatorischen Evokation archaischer Erregungssteigerung. Sie propagieren Erregungsästhetiken gegen zivilisatorischen Akademismus um jeden Preis, der Expressionismus wird zur ästhetischen Heilssuche.



[133] *L'Éléphant qui marche sur des oeufs* ist das Titelblatt eines Erzählbandes von Badibanga, 1931. Badibanga hat für diese Sammlung lokaler Geschichten aus dem damaligen Belgisch-Kongo 1932 eine Medaille der Académie française erhalten. Ob Badibanga eine natürliche Person ist oder der Name für mehrere Autoren steht, ist nicht klar. Djilatendo (so eine der Schreibweisen seines Namens) ist als Urheber der Illustrationen angegeben, auch wenn nicht immer eindeutig ist, wer sie angefertigt hat. Es kann sich hier um ein ›working misunderstanding‹ handeln, wie es Sidney L. Kasfir für Touristenkunst in Afrika zusammenfasste: Autor und Rezipient verstehen etwas völlig anderes unter ihrer Rolle, haben damit aber Erfolg (zit. n. Fall/Pivin 2002: 163).

4. Kunst als strategisches Erregungspotenzial gegen zivilisatorische Ermüdung geht aber weit über diese diversen Stile und auch weit über die bildende Kunst hinaus; die Feier der Primitivität, die Dialektik von Erregungsästhetik vs. Exotisierung ergreift die Musik, den Tanz, das Dekor, das Theater, die ganze Kultur.

5. Moderne Museologie entsteht als Umwidmung primärer in sekundäre Funktionen. Religiöse Fetische, magische Objekte werden zu sekundär besetzbaren, ästhetisch schwebenden Zeichen, Zeichen, die von ihrem ursprünglichen Körper abstrahiert worden sind.
6. Das Museum verdankt sich u. a. einer wissenschaftlich universalisierten Theorie des Sammelns (vgl. POMIAN 1988).
7. Die Kunst als ursprüngliche, lebendige Kraft einer Gemeinschaft, ungetrennt von ihrer Ökonomie, Vitalität und Ernsthaftigkeit, wird im Kontext der europäischen Avantgarden reduziert auf ästhetischen Reiz. Der Mechanismus der Entstehung des Kunstwerks im Sinne des westeuropäischen Systems der Weltkunst entsteht immer als Enteignung eines rituellen, religiösen Objektes. Das gilt zwar auch schon für die eigene Vorgeschichte Europas vor 1400: Bilder sind bis hierhin nicht Kunstwerke, sondern Kultobjekte mit eigenständiger Kraft gewesen. Aber in der Gebrauchswelt der Rituale wirkt die Ästhetisierung besonders gravierend, weil sie die Lebendigkeit des Vollzugs durch seine duale Darstellung ersetzt, nämlich den Bezug einer Beschreibung auf ein in der Beschreibung Gemeintes.
8. Kunst in und für Afrika und Europa kann in folgender Weise idealtypisch differenziert werden: Für den Afrikaner ist die Kunst ein Weg der sozialen Reinigung und Entlastung durch religiöse Katharsis zugunsten einer höheren Bestimmung, ein Weg ins Numinose und hin zum Heiligen, um auch in sichtbarer Nähe zum Göttlichen zu leben. Für den Europäer ist Kunst ein Weg des Selbstausdrucks, eine geistige Erregungsform bestenfalls, meistens und vorrangig jedoch ein Medium von Narzissmus, Eitelkeit, Prestige- und Geltungssucht.
9. Die Diagnose des Kolonialismus ist keine politische allein, sondern umfasst alle symbolischen Ebenen des zivilisatorischen Lebenszusammenhangs und seiner Systematisierung der Subsysteme. Es ergibt sich in der Betrachtung ihrer Funktionsweisen unvermeidlicherweise die Einsicht in das Paradoxon, dass gerade die Kunstbewegungen, die sich unbedingter Authentizität verschrieben haben, die so ausgeplünderten Kulturen unter völligem, absichtlichem Ignorieren ihrer internen und ursprünglichen Authentizität beraubt haben. Imperialismus/Kolonialismus auf der einen, Exotismus und Ästhetizismus auf der anderen Seite: Im Kult des Primitiven kommt die Verwerfung zu einem positiven Ausdruck. Bereits Cézanne besetzte die Figur der ›Primitivität‹ in positive Weise: ›Ich bin der Primitive meiner Nachfolger‹.

10. Die eurozentrische Museumsmaschine setzt Musealisierung als ästhetische Transzendenz und Vollendung der Historie durch; das zieht sich von Hegel und Hirt über Malraux' ›Universum der Formen‹ bis hin zur Studie von Walter Grasskamp über Museumsgründer und Museumsstürmer, einer Abhandlung über die Sozialgeschichte des Kunstmuseums von 1981.
11. Als Etappen der Entwicklung der Museumsformen im Sinne einer Autonomisierung und eines Aprioris der Zivilisationsmaschine sind zu nennen:
 - Die Aussonderung der Dinge aus dem Kreislauf der Nützlichkeiten. Die Dinge werden in Zeichen verwandelt. Die magische Kraft der museal werdenden Ding-Zeichen ist etwas, was sich außerhalb der menschlichen Verfügung abspielt. Die ersten gesammelten Dinge sind an die Götter und die Toten, nicht an die Lebenden oder Überlebenden adressiert.
 - Diese Markierung der Dinge zu Zeichen ermöglicht die späteren Konzeptionen: die Wunderkammer und dann das eigentliche moderne Museum und seine Derivate.
 - Dabei spielt die bildende Kunst eine ganz besondere Rolle. In ihrer Sphäre hat sich die ästhetische Vollendung der Geschichte zu vollziehen. So haben es sich Winckelmann, Hegel und Aloys Hirt ausgedacht.
 - Das mit den europäischen Konstruktivismen der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts virulent werdende Laboratorium der Sinne wird im Lifestyling der ausklingenden Postmoderne zum Durchlauferhitzer für Betroffenheitskulte umgebaut.
 - Dabei verwandelt sich der Diskurs des Fremden, der für die musealen Konzeptionen von André Malraux bis Henri-Pierre Jeudy, von Emmanuel Lévinas bis Jean Baudrillard so wichtigen Instanz, in schier beliebig modellierbares Darstellungsmaterial für erweiterte Recodierungen und Zitationen.
12. Die These von der Politisierung der Ästhetik opfert die Ästhetisierung als ein angeblich immer faschistischer Kult der Politik. Man versteht, weshalb Walter Benjamin diese These entwickelt hat, aber sie führt die Argumentation eng, wirkt dogmatisch und, vor allem, sie opfert rituelle Qualitäten des Lebendigen, die zu Epiphänomenen einer ›eigentlich wahren‹ Zeichenwelt reduziert werden. Das ist nicht hinnehmbar. Die Entgegensetzung von Wahrnehmung und apparativer Montage gegen eine historisch deprivierte Aura und rituelle Bannung ist eine fatale Alternative: Gegen dekretierte Aura-Fetische wird eine reduktionistische Strategie entworfen, die überhaupt keine originären Qualitäten eines vitalen, nicht diskursiven Erlebens mehr zulässt.

13. Die Individualität in den afrikanischen Stilen ist – konträr zur europäischen Selbstbehauptung im Zeichen humanistischer Ideologie – größer als die Selbstzuschreibung im europäischen Weltsystem der Künste, das viel monolithischer und kohärenter funktioniert (vgl. LEACH 1967).
14. Eine mögliche Synthese besteht weniger in einer allgemeinen Theorie der Bilder als vielmehr in einer Theorie der Begrenzung des (faszinierten, massenikonophilen) Visuellen. Die anthropologischen Bildfunktionen in der universalen ›Fabrik der Bilder‹ (Philippe Descola) fügen sich zu einem Ganzen, dem des rituellen Bilder- und Artefakthandelns auf diversen Ebenen der Zivilisationen. Das heuristische Modell entfaltet formale Bestimmung von vier Feldern im Rahmen einer dualen Begriffskonstellation. Moralische und physische Modalitäten der Identität oder Differenz werden jeweils zur Beschreibung von vier großen Figurationsleistungen menscheitsgeschichtlicher Bildentfaltung verwendet: auf Analogismus, Animismus, Totemismus und Naturalismus. Diese vier Bereiche operieren mit einem je eigenen Weltbegriff, der das Reale wie das Imaginäre, das Wirkliche wie das Bildhafte umfasst.

Literaturnachweis

- DESCOLA, PHILIPPE (Hrsg.): *La Fabrique des images. Visions du Monde et Formes de la Représentation, sous la direction de Philippe Descola*. Paris: Ausst. Kat. Musée du Quai Branly/Somogy [Éditions d'Art] 2010
- GRASSKAMP, WALTER: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München [C. H. Beck] 1981
- KANDINSKY, WASSILY; FRANZ MARC (Hrsg.): *Almanach ›Der Blaue Reiter‹ (1912)*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München/Zürich [Piper] 1986
- LEACH, EDMUND R.: Ästhetik. In: FIRTH, RAYMOND: *Institutionen in primitiven Gesellschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967, S. 31ff.
- MALRAUX, ANDRÉ (Hrsg.): *Univers des formes*. 42 Bde., Paris [Gallimard] 1955-1997
- POMIAN, KRZYSZTOF: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin [Wagenbach] 1988

Bildnachweis

- FALL, N'GONE; JEAN LOUP PIVIN (Hrsg.): *An Anthology of African Art. The Twentieth Century*. New York [D.A.P.] 2002, S. 163; © Églantine Publishing House



Hommage an Afrika, 2012-2015; Steinnuss, Gold, Länge: 7,2 cm

29. Moment

Afrika als Phantom – die Ethnologie, das Schreiben: Autorschaft und Krise. Die Stimme von Michel Leiris auf der Afrika-Expedition von Dakar nach Djibouti in den Jahren 1931 bis 1933

Michel Leiris gilt uns hier – für das Folgende, aber auch für das Vorgehende, zu dem er unabtrennbar gehört, auch wenn seine Notationen, Bemerkungen und Ausführungen zur Afrikareise von 1931 bis 1933 nachfolgend in einem eigenen, monografisch wirkenden Teil in Ausschnitten dargeboten, in ihren Hauptausagen zusammengefasst und bezüglich ihrer Thesen kommentiert werden – als ein Beispielgeber und Zweifler zwischen den Fronten und Gattungen.

Die Publikation von Michel Leiris' Tagebüchern – zugleich als Reisebericht, als Roman wie als autobiografisches Zeugnis in der Tradition der Afrika- und besonders der Orientreisen der französischen Zivilisationsmacht seit dem 18. Jahrhundert – ist ein ethnologisches, politisches, kritisch-dekoloniales und zugleich ein Unterfangen einer sich über ein ganzes Leben hinweg entwerfenden und verfeinernden Autobiografie mit allen Ausflüchten und Zweifeln, Tricks, Tarnungen und Fragen/Selbstbefragungen an die Instanz der Wahrheit im Erleben bezeugender Autorschaft. Die Radikalität seiner enthüllenden Aufrichtigkeit, die dennoch autobiografisch unvermeidlich mit Verschiebungen, Verstellungen, Stilisierungen und Beschönigungen einhergeht, bleibt vorbildlich und beispielgebend. Man kann sie als generalisierbare Hintergrundfolie für alle der brisanten und aktuellen Fragen nach Restitution enteigneten Kulturgutes, allen Fragen nach Musealisierung und irreversibler De-Ritualisierung von archaischen Identitäten betrachten. Aber auch als eine Vorgabe dafür, wie kompliziert Fragen der Identitätszuschreibung von ästhetisch isolierten Werken sein können. Zumal, wenn man sie auf den ökonomischen Kreislauf von Kulturgütern einerseits und andererseits auf die zivilisatorische Musealisierungsmaschine mit- samt ihrem weltweit bedingungslos unbeschränkten Vorherrschaftsanspruch

auf das kulturelle Menschheitszeugnis allen kreativen Schaffens bezieht. Eben Letzteres markiert den springenden Punkt, und so faltet sich eine Dualität auf, deren Zuspitzung auf Konflikte man in den nächsten Jahren und Jahrzehnten in besonderer Schärfe wird beobachten können. Schauen wir uns die Argumente an den divergenten Polen an. Die Position der westlichen Zivilisation wird stets sein, dass es auf der Welt transkulturell einzig bedingungslos schützenswerte Zeugnisse menschheitsgeschichtlicher Kulturzeugungskraft und Kreativität gibt. Weshalb die De-Ritualisierung mitsamt kolonialistischer Enteignung im Namen einer alles überwölbenden ästhetischen Zivilisation ebenso gerechtfertigt wird wie jeder Anspruch an kulturelle Autonomie als schiere Illusion zurückgewiesen ist. Partikularität oder gar Singularität existieren hier schlicht nicht, sie zählen nichts, Kultur ist eine Illusion oder ein Umweg zur Zivilisation, die sich universal und schrankenlos entfalten können muss. Dem steht der Eigentumsanspruch der kolonialisierten und enteigneten Kulturen entgegen, denen der Verweis auf die historische und aktuelle Identitätsbildungsfunktion der eigenen, archaischen Kultur als einer autonomen, durch nichts ersetzbaren eigenen Lebensform ausreicht. Mehr als ihre Äußerung, ihre Beanspruchung bedarf sie nicht, um sich ihrer Identität zu versichern und diese gegen Anderes zu beweisen.



[134] Die Karawane nahm Leiris in Äthiopien auf, Sinnbild von Handel und Austausch zwischen den Kulturen (zit. n. Leiris 1984).



[135]

Ein aktuelles Licht auf diesen zur Kontroverse verschärften Dualismus wirft ein Manifest, das im Zeichen des eben propagierten Beginns des Rückbaus am Berliner Schloss und damit auch an der Inszenierung der Sammlungen der Humboldt-Universität und des Humboldtforums am 3. Juni 2013 mit einer Liste von das gesamte antikolonialistische Spektrum abdeckenden Erstunterzeichnern lanciert

worden ist. Es argumentiert plausibel und spitzt den Dualismus aus der Sicht der Identitätsfunktion als des ultimativen ästhetiktheoretischen Argument für die territoriale Zuteilung der kolonialisierten Güter zu. Um die objektive Aktualität von Leiris' Darlegungen zu verdeutlichen, sei in einer längeren Passage der Schluss des zwei Seiten umfassenden Manifests hier zitiert:

»Die Kulturen der Welt werden als ›fremd‹ und ›anders‹ diskriminiert: Wie schon die Zurschau-stellung ›exotischer Kuriositäten‹ in den ›Wunderkammern‹ der brandenburgischen Kurfürsten und preußischen Könige soll das Berliner Schloss – Humboldt-Forum der Herausbildung einer preußisch-deutsch-europäischen Identität dienen. Dieses Anliegen konterkariert das Ziel eines gleichberechtigten Miteinanders in der Migrationsgesellschaft und soll auf Kosten Anderer realisiert werden. Mit Hilfe der oft Jahrhunderte alten Objekte aus aller Welt wird das vermeintlich ›Fremde‹ und ›Andere‹ inszeniert und den umfangreichen Sammlungen europäischer Kunst auf der Berliner Museumsinsel zur Seite gestellt. Europa wird dabei als überlegene Norm konstruiert. Wir lehnen diese herabsetzende Form der Präsentation ab. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz fordern wir auf, für gleichberechtigte, machtsensible und Gemeinsamkeiten aufzeigende Selbstdarstellungen durch Fachleute aus den Ländern des Globalen Südens zu sorgen. (No Humboldt 21, 2013; Hervh. i. Orig.)



Tanz der sirigué-Maske (»mehrfstöckiges Haus«) (2. Oktober).

[136] Maskentänze haben auch im afrikanischen Kontext vielfältige Bedeutungen (zit. n. Leiris 1980) – wie auch Leiris' Fotografien, die in loser Folge dieses Kapitel begleiten.

Die ›Erforschung außereuropäischer Kulturen‹ wird nicht problematisiert: Die Erkundung der Welt und ihrer Menschen durch europäische ›Forscher‹ war über Jahrhunderte hinweg ein koloniales Projekt und trägt bis heute zur Kontrolle und Ausbeutung des Globalen Südens bei. An diesem Projekt war auch einer der beiden Namensgeber des geplanten Forums, Alexander von Humboldt, wesentlich beteiligt. Denn an den Ergebnissen seiner Reisen in Süd- und Mittelamerika waren vor allem das spanische Königshaus und das auf Völkermord und Sklaverei basierende Kolonialregime vor Ort interessiert, die ihn nach Kräften unterstützten. Entsprechend verkörpert Preußens ›wahrer Entdecker Amerikas‹, der sogar bestattete Menschen raubte und nach Europa verschiffte, koloniale Dominanz. Als Namensgeber für ein interkulturelles Zentrum ist Humboldt nicht geeignet.



[137] Leiris hat einige der Aufnahmen später an anderer Stelle publiziert, wie hier zusammen mit Marcel Griaule in *Masken der Dogon*, erschienen 1938 in Paris (zit. n. Leiris 1980).

Die kulturellen Schätze der Welt bleiben den Privilegierten im Norden vorbehalten: In seinem Nutzungskonzept lädt der Stiftungspräsident Hermann Parzinger ›Besucher aus Asien oder die Nachfahren indigener indianischer oder afrikanischer Gesellschaften‹ in die Bundeshauptstadt ein. In einer Zeit, in der tagtäglich Menschen im Mittelmeer ertrinken, weil ihnen die Einreise nach Europa verwehrt wird, kann eine solche Einladung wohl nur als zynisch bezeichnet werden. Aminata Traoré, die ehemalige Kultur- und Tourismusministerin Malis, brachte es 2006 in Paris auf den Punkt: ›Unsere Werke genießen Bürgerrechte an einem Ort, wo man uns als Gesamtheit sogar den Aufenthalt untersagt.‹ Wir fordern die Stiftung Preußischer Kulturbesitz auf, den Menschen der Welt Zugang zu Berlins außereuropäischen Sammlungen zu ermöglichen. Neben der dauerhaften Rückführungen

von Beutekunst sollte dies durch freie Ausleihe und Kostenübernahme zur Realisierung von internationalen Ausstellungsprojekten in den Regionen der Welt erfolgen, in denen die hierher transportierten Kunstwerke und Kulturgüter geschaffen worden sind.«

Nicht zu übersehen ist in diesem Manifest die Paradoxie und Aporie der Position, die in Ausstellungen einen symbolischen Zugang zum Eigentlichen verspricht, das doch dem Kolonialisierungsprozess irreversibel schon längst zum Opfer gefallen ist. Offenkundig bleibt nichts anderes übrig, als den Konflikt zwischen Kult, Ritual und Musealisierung nochmals symbolisch aufzulösen und der Sphäre des Symbolischen, also den genau vom Rituellen abgelösten, devitalisierten Zeichen zu überschreiben. Daran änderten auch die erwähnten möglichen und geforderten Selbstdarstellungen nichts. Im Gegenteil, sie verbleiben im Symbolischen, im losgelöst Zeichenhaften und verstärken damit doch nur den Triumph der symbolokratischen Musealisierung.

Michel Leiris dagegen ermöglicht bereits Anfang der 1930er-Jahre einen Blick in den aktuell sich vollziehenden Zersetzungsprozess am Erbe des Rituellen, das schon über eine längere Zeit, nämlich immerhin ein Jahrhundert französischer Imperialpräsenz in Afrika, dem kolonialistischen Zugriff und damit der Enteignung der Kultur und Lebensformen der archaischen Gemeinschaften ausgesetzt war.

Der Bericht, den Michel Leiris von der Reise von Dakar nach Djibouti 1931-1933 – oder über sie – in täglichen Eintragungen geschrieben hat, ist singulär und bemerkenswert zugleich. Singulär, weil der Autor, der als eine Art Assistenzethnologe und Schriftführer auf der Expedition arbeitete, dies als Schriftsteller und mit der Absicht tat, dadurch erst recht zum Schriftsteller zu werden, als solcher zu wachsen und zu reifen. Er sprach nicht in der Form des wissenschaftlichen ›wir‹, sondern eines autobiografischen ›ich‹. Die Fachwelt hat ihm das übel genommen, als eine unethnologische, unwissenschaftliche, ja unreine Weise des Redens. Das wird besonders deutlich im Vergleich mit der offiziellen Mission und den entsprechenden Berichten, z.B. dem des Expeditionsleiters Marcel Griaule (vgl. GRIAULE 1932). Autobiografie ist aber schon damals – Leiris ist zu Beginn seines Engagements durch Marcel Griaule im Auftrag des ›Musée de l'Homme‹ gerade 30 Jahre alt – der Nenner der Vorhaben und Genres, handle es sich um Traumberichte und -analysen, handle es sich um Texte eher dokumentarischer oder eher fiktiver Art. Leiris beginnt sich hier ernsthaft mit einem Vorhaben zu beschäftigen, das später in den vier zwischen 1942 und 1980 geschriebenen Bänden von *La Règle du jeu* umfassend verwirklicht werden wird. Dementsprechend betrachtet Leiris auch das ethnologische Projekt als Teil der Autobiografie und beschäftigt sich mit seinem Seelenleben als Fokus und Spiegel der Probleme des Reisens und besonders der ethnologisch akzentuierten Reisen.

Aber das Vorhaben ist nicht nur singulär, sondern auch noch bemerkenswert. Und dies, weil er den Bericht in ethnologischer Hinsicht als Beobachter schreibt, der schonungslos die Expedition analysiert, die Dynamik im Team, die Probleme im Umgang mit den Administrationen und Grenzübertritten schildert, die Motive einer kritischen Analyse unterzieht, die wissenschaftliche als eine unvermeidlich kolonialistische Arbeit charakterisiert. Er reflektiert auf die Bedingungen, betrachtet aber zugleich und in gleichem Maße an Unerbittlichkeit auch sich selbst, als Mann, Reisender, Autor auf der Suche nach Neuem. Dabei sind die Bereiche qualitativ gleich gewichtet. Introspektion tritt neben Exploration im Äußeren. Täglich durchdringen sich die Bereiche, es wird nicht hierarchisiert, es wird vorgeführt eine Koexistenz des Diversen in einem Zusammenhang, der vielleicht gerade in den Brüchen und Sprüngen als ein besonders festgefügt erweist. Nicht selten wechseln die Stoffbereiche und Themen im selben Absatz. Als möglicher Ethnologe begegnet Leiris täglich seinem quälerischen Selbsthass, den psychischen Dispositionen, seinem Hass auf den Kolonialismus, die Befremdung ob der Ethnografie, den Sitten, Gewohnheiten, Ansprüchen und Selbstverständlichkeiten auf den Reisen und in der Gruppe. Leiris macht sich auf einen Weg hin zum äußeren wie zum inneren Ethnologen, der beides beschreibt: den Kontinent und die Umstände der Expedition. Und die inneren Bedingungen und Zustände einer durch Zivilisation, Erziehung, Kultur, Dogmen und Traditionen hochneurotisch gewordenen, gefährdeten Seele, die den Lockungen des Lebens voller Überdruß, dagegen den Schwierigkeiten mit großem täglichem Einverständnis begegnet, auch wenn die Lasten groß werden und der eigene Charakter sich als ungenügend und den Schwierigkeiten kaum je angemessen gewachsen erweist.

Kurz vor Ende der zwei Jahre dauernden Expedition äußert sich Michel Leiris zu Ort und Zeitpunkt dieser Expedition in Bezug auf sein ganzes Leben, das bisherige mit seinen Konditionierungen und Neurosen, das kommende des Autors einer exzessiven Arbeit an einer subjektiv radikalisierten und gerade darum des Objektiven mächtigen, einer nicht solipsistischen Autobiografie. Die Entscheidung für die Schriftstellerei und gegen die Wissenschaft scheint mittlerweile auch deshalb klar und unvermeidlich, weil das Schreiben für Leiris Möglichkeiten zeigt, dem Dualismus produktiv zu entgehen und diesen durch sein eigenes Schreiben zu widerlegen:

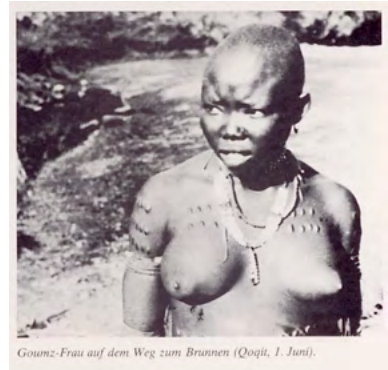
»An diesem Wendepunkt meines Lebens – wo ich schon bald 32 Jahre alt sein werde (was doch immerhin kein Schuljungenalter mehr ist), wo ich fast zwei Jahre an einer Arbeit beteiligt war, welche die sogenannten ›ernsthaften‹ Leute für richtig und wohl fundiert halten, wo ich (vielleicht zum ersten Mal) behaupten kann, daß ich mich einer Verpflichtung in nichts entzogen habe – verfluche ich meine ganze Kindheit, die ganze Erziehung,

die man mir zuteil werden ließ, die schwachsinnigen Konventionen, in denen man mich aufgezogen hat, die Moral, die man mir – überzeugt, es sei ›zu meinem Besten‹ – als Grundstock meiner Ehrbarkeit eingetrichtert hat: all die Regeln, die mir letzten Endes nur Fesseln angelegt haben, die aus mir lediglich jenen sentimental Paria gemacht haben, der ich bin, unfähig, gesund zu leben, gesund zu koitieren. Wenn ich mich dergestalt martere und mir jeden Augenblick wieder neue Tragödien und Torturen erfinde, wenn ich diejenigen martere, die mich lieben, so fällt die Schuld daran weder auf mich selbst zurück, noch auf meine Erzieher (die es nicht besser wußten, und deren einziges Unrecht darin besteht, mich auf die Welt gesetzt zu haben), sondern auf jene morsche Gesellschaft, die sich verzweifelt an ihre alten Werte klammert. [...] Siesta. Ruhigeres Erwachen. Fluch über die Untätigkeit, auch über die Literatur. Fluch über dieses Tagebuch (das – wie ich es auch anstellte – letztlich doch nicht mehr ganz aufrichtig ist)« (LEIRIS 1980, im Folgenden PA I: 360-361).



Penisfutteral der Somba (5. Dezember).

[138] Themen wie Ernährung, Verhältnis der Geschlechter und Kleidung sind für Ethnologen immer interessant, sind die menschlichen Auffassungen davon doch sehr vielfältig (zit. n. Leiris 1980).



Gounz-Frau auf dem Weg zum Brannen (Qoqit, 1. Juni).

[139]

Ebenso unvermeidlich wie die Krise ist ihre subjektive Bewältigung, und sei diese auch nur durch einen willentlichen Aufschub oder gar ein dezisionistisches Wegschieben ohne weitere ›Lösung‹ oder ›Auflösung‹ bewirkt. So geht es am nächsten Tag doch schon wieder besser, obwohl sich an der Sachlage nichts geändert hat:

»28. Dezember – Ich fühle mich doch wieder etwas besser. Ich habe heute nacht gut geschlafen, bei offenem Fenster. Die unvermeidliche Entspannung nach den abessinischen Affären hat sich bei den einen in Müdigkeit niedergeschlagen, bei mir in einer massiven, aggressiven Rückkehr meiner Phobien. Meine Wahnvorstellungen sind weg. Ich kann mir wieder eine Beschäftigung vornehmen« (PA I: 361).

Dem Autor bleibt Afrika im eigenen Selbst fremd, das Eigene verrückt sich zu einem Fremden auf der Reise durch Afrika – wenn man das etwas schief formulieren darf, weil die Schiefelage auch die hier in Rede stehende Realität charakterisiert. Beides ist nicht überraschend, sondern gesucht, dient der Standortbestimmung des eigenen Existenzentwurfs. Damit ist nicht der große Plan gemeint. Sondern eine Insistenz auf dem bereits erfahrenen Besonderen des eigenen Lebens, der eigenen Bedingungen und Bedingtheiten. Leiris macht sich zu dem, was er werden will: Außenseiter, Autor an der Grenze zur Wissenschaft. Er verweigert mit seinem umgehend nach der Rückkehr veröffentlichten, legendär gewordenen Bericht unter dem rufschädigenden wie ruffördernden Titel ›Phantom Afrika‹ eine ethnologische Karriere. Für eine solche ist er aufgrund der Offenheit, mit der er die dubiosen Geschäfte der normalen Ethnografie, den alltäglichen Kolonialismus, die Lügen der Weißen, ihre Gier und die Planung von Kunsträubereien beschreibt, außer Diskussion. Er hat sich um Kopf und Kragen jeder Karriere in einem administrativ wie immer und seit Langem sklerotischen Frankreich geredet, kurzum: Er hat sich in jeder Hinsicht aus dem wissenschaftlichen Spiel gebracht. Aber das ist ja genau, was er wirklich will: Ausweitung der Erfahrungen unter Minderung dogmatischer, externer Einschränkung ihrer Auswertungen. Reise ist ein Feld der möglichen Recherchen für alle Bedingungen menschlichen Lebens. Seine kulturellen Formen führen in kollektive Mentalitäten hinein wie die Introspektion (und spezifische Übersetzungslehren) in die individuelle Prägung. Der Reisende Leiris bleibt deshalb Autor, ob er sich nun mit sich oder mit den methodischen Problemen der Ethnologie, mit Feldforschung oder Eigenerforschung beschäftigt. Jederzeit versteht er das Projekt der Autobiografie als Bedingung der Wahrhaftigkeit des Schreibens generell. Denn diesem wie der Instanz seines Autors sind die Relationen zur äußeren wie zur inneren Welt längst zu einem fundamentalen Problem geworden. Auch wenn die Ethnologie noch Jahrzehnte brauchen wird, um – immerhin als erste der Humanwissenschaften – die Krise der Repräsentation in fundamentaler Weise als methodische wie epistemische Herausforderung der eigenen Erkenntnisarbeit zu würdigen, so bewegt Leiris diese Einsicht bezüglich des ethnografischen wie des psychoanalytischen Objektes bereits früh in seiner Laufbahn – wiederum sowohl in seiner Eigenschaft als Schriftsteller wie als ethnologischer Feldforscher. Anders gesagt: bezüglich der Welt eines anderen Kontinents wie auch bezüglich des Territoriums der eigenen Psyche. Beide Relationsgefüge sind partiell zerbrochen, verschieben sich stetig, schlingern und oszillieren. Es gibt keinen festen Boden unter den Füßen. Die Kunst des Autors Leiris besteht nun darin, sein Schreiben in einem Sinne zu entfalten, der radikal Intimität von entblößendem Selbstempfinden abkoppelt,

kompromisslose Insistenz auf der Krise der Welt des instrumentell stilisierten ›Anderen‹ ebenso konsequent und unbedingt vom Diskurs einer scheinhaft objektivierten wissenschaftlichen Aktivität andererseits abkoppelt.

Beides ist damals neu: die schonungslos selbstkritische Aktivität des Ethnografen, der sich stetig in den unreinen Gefilden des Vagen und Problematischen, des Unlauteren und Kriminellen bewegt. Und die bis zur Diffamierung des eigenen Selbst reichende Unerbittlichkeit in der Selbstbetrachtung, die die Geschichte der abendländischen Autobiografie als Leben umspannendes philosophisches Projekt erneuert und zugleich fortsetzt. Nach Augustinus' *Confessiones* und Jean-Jacques Rousseaus *Confessions*, nach Goethes *Wahrheit und Dichtung* und Karl Philipp Moritzens *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783 - 1793) und vielem mehr gesteht sich ein Weiterer die Abgründe ein, die ihm das Leben nicht nur bereitet, sondern *sind*. Diesmal aber in einer Weise, die, wohl zum ersten Mal überhaupt, die Beschreibung des zerbrochenen Subjektes ohne Rückbezugsmöglichkeit auf Heilsgeschichte und Gottesstaat, auf den kommenden Mythos einer romantisch befreiten Natur oder die klassisch eingerichtete Ordnung des Heterogenen, auf dieses oder eine weitere Variante der fundamental erneuerbaren und zurückzugewinnenden Natur einer ›wahren humanoiden Existenz‹ durchspielt.

Das Werk von Leiris ist in all diesen Hinsichten unerschöpflich. Und sein *Phantom Afrika* ist überaus vielschichtig und komplex, enthält zahlreiche Beschreibungen von dämonologischen Beschwörungen und magischen Riten, obsessionellen Inszenierungen und Ekstasetechniken, mit Schwerpunkt auf den Kampfritualen der Dogon in Mali und den Besessenheitskulten in Gondar (Äthiopien).



[140] Gondar war einst Hauptstadt Äthiopiens, wichtiges Handelszentrum am Horn von Afrika (zit. n. Leiris 1984).



[141] Die Burgen von Gondar, Fasil Ghebbi, sind seit 1979 UNESCO-Weltkulturerbe (zit. n. Leiris 1984).

Opferungen, die im Zusammenhang mit Heilungen von Krankheiten als kollektive Beschwörungen und praktisch unterweisende Dämonologien unter-

nommen werden, nehmen, vom Umfang her, einen Hauptteil der Berichte ein. Außerdem wird kontinuierlich berichtet von den anhaltenden Befragungen zu den Beschneidungen und zu Kultobjekten, die unter priesterlicher Aufsicht die Opfer- und Beschwörungshandlungen begleiten. Zudem fällt eine Fülle auf von plastischen Beschreibungen von Einrichtungsgegenständen, Häusern, Möbel, Kleidung, Fortbewegung. Und es fallen natürlich auch Berichte zur Ernährung auf, dem Essen und, vor allem, den berauschenden Extrakten und Getränken. Diese im Sinne einer Feldforschung fixierten Themen, Aufgaben mitsamt Reflektion der Vorgehensweisen sind dann in etlichen Aufsätzen ethnologisch-fachwissenschaftlicher Art nach der Rückkehr von Michel Leiris aufbereitet und in Fachorganen publiziert worden.



Stieropfer für Seyfou Tchenguier (8. Oktober).

[142] Ein Stieropfer (zit. n. Leiris 1984).

Die nachfolgend präsentierten, argumentativ zusammengefassten und bezüglich der eingangs geschilderten Hauptanliegen von Leiris kommentierten Auszüge aus *Phantom Afrika* beziehen sich nicht in erster Linie auf diese ethnologischen Aspekte. Sie bieten also keine Würdigung der ursprünglichen Aufgaben und Ziele der legendär gewordenen Expedition, sondern konzentrieren sich auf die Spezifika der Auseinandersetzungen von Leiris mit sich und Afrika.

Im Fokus stehen die Vorgehensweisen, die Physiognomie des Kolonialismus, des großen traditionellen wie des modifizierten, alltäglich-unauffälligen. Weiter die scharfen Beobachtungen des Unstatthaften an der Ethnologie, die Beschreibungen der politischen Erfahrungen und administrativer wie weiterer äußerer Umstände. Und dann die Betrachtungen am eigenen Selbst, das unerbittlich seziert wird. In objektivem Lichte beschrieben finden sich Eigenschaften des Man-

nes und Autors Michel Leiris im afrikanischen Alltag, Reaktionen auf Menschen, Weiße, Mestizen und Schwarze, auf Kolonisatoren, weiße wie manchmal auch schwarze Vertreter der kolonialistischen wie der kolonialisierten Administrationen. Immer wieder gibt es vorrangig kurze Einschübe, Reflektionen über das politische Schicksals Europas und Frankreichs im Blick des Fernen auf das Ferne, ergänzt durch die wenigen Nachrichten aus den künstlerischen Freundeskreisen. So liest man einmal, Picasso habe prächtige Bilder gemalt. Ein anderes Mal trifft der Prozess gegen Louis Aragon wegen Anstiftung zu politischer Gewalt auf umfängliche und hellsichtige Empörung von Leiris bezüglich der dahinterstehenden politischen Motive.

1. Subjektive Befindlichkeiten

Beginnen wir mit subjektiven, die Befindlichkeiten und Empfindungen betreffenden Eintragungen im Reisejournal von Michel Leiris, die dazu dienen, ein angemessenes Porträt des Autors zu entwerfen. Aber diese zugleich, der Absicht des Autos gemäß, durchsichtig zu machen bezüglich der grundierenden allgemeinen Probleme des Kolonialismus, Afrikas und der Konstruktion der humanistischen Anthropologie/Ethnologie. Diese hatte sich bekanntlich im Europa des 18. Jahrhunderts, besonders im Reich der Kolonialmächte Frankreich und England aufgemacht, den ›edlen Wilden‹ zu suchen, weil die gute und wahre Natur des Menschen aus den Kernzonen der Zivilisation verschwunden war und bald zum ›Anderen‹ wurde. Die Figur des Anderen markiert seitdem eine fatale Dialektik, die zwischen bewundernder Verehrung und diffamierender Verunglimpfung zum Zweck der Abfuhr von phobischen Affekten pendelt.

Entscheidend für die autobiografische Diagnose ist das Gefühl, kein stabiles Selbst und nirgendwo zu sein. Es gibt keinen Ort, keine Heimat, keine Sicherheit, kein Gefühl, zugehörig zu sein. Im November 1931 notiert Leiris: »Immer noch niedergeschlagen. Manchmal habe ich Lust, alles kurz und klein zu schlagen, oder nach Paris zurückzukehren. Aber was soll ich in Paris?« (PA I: 168). Am 22. November 1931 spricht er von einem »fauligen Zerfließen des Lebens«, schreitert ernüchtert den Horizont des humanen Dramas und seines eigenen Ungenügens ab. Er ist anhaltend deprimiert, steckt offenkundig voller Überdruß und eckelt sich vor allem.

»Jetzt bin ich allein (wie schon seit gut sechs Monaten nicht mehr, zumindest nicht unter solchen Umständen) und denke über meine Arbeit hier nach. Eine unzureichende, traurige Schminke, mit der ich vor mir selbst mein anhaltendes (und zunehmendes) Grauen

vor dem Tod, dem Altern, ja selbst vor dem Leben verbergen möchte. Aus dem asketischen Leben, das ich hier führe, erhebt sich mir kein kindliches Paradies. Es versteinert mich nicht und gibt mir keinen Halt im fauligen Zerfließen des Lebens. Mit meinem Tropenhelm, meinem Kakihemd, meiner Trapperhose, bin ich nach wie vor derselbe Mann der Angst, den manche für einen braven Kerl halten, gelassen und zugleich pittoresk (?), eine Art von Künstler und Bourgeois in einem. Nichts demütigt mich mehr als ein solches Urteil, und den Ansichten der anderen gegenüber bleibe ich blöde verletzlich. Und doch verfüge ich über Tonnen von Verachtung! Mit einer Feder in der Hand mich zerstreuen, moralisieren, philosophieren, wissenschafteln, für mich läuft das alles aufs selbe hinaus, es ist ein und derselbe Mangel. Wehe dem, der nicht das Unausdrückbare ausdrückt, nicht das Unverstehbare versteht. Mir graut vor dieser Welt von Ästheten, Moralisten und Unteroffizieren. Weder das Abenteuer der Kolonien, noch die Hingabe an die ›Wissenschaft‹ werden mich mit der einen oder anderen dieser Sparten je wieder versöhnen« (PA I: 172).

Über den Winter, der in Äquatornähe ja nicht wirklich mit dem europäischen zu vergleichen ist, spitzt sich die subjektive Lage zuweilen zu. Aber das grundlegende Lebensgefühl ist doch eher eine zähe, anhaltende Depressivität, wie sie für die ›Kausalität des Südens‹ in Äquatornähe nicht nur in Afrika, sondern auch Lateinamerika kennzeichnend ist.

Am 25. Februar 1932 schreibt Leiris in sein Journal:

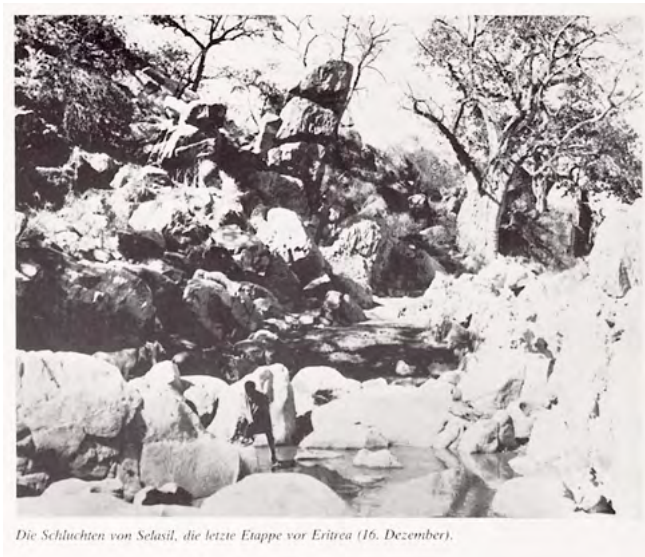
»Abwechselnd Wutausbrüche und totale Entmutigung. Was auch immer mir in Afrika oder auf einer möglichen späteren Reise zustoßen mag, ich sehe ihm mit Gleichmut entgegen. Die Vorstellung aber, auch nur das kleinste Übel für mein Vaterland auf mich zu nehmen, mit dem ich mich immer weniger solidarisch fühle, empört mich. Und ich möchte auch nicht in das Mörderspiel hineingezogen werden. Daran zu denken, daß ich nach der Rückkehr von dieser Reise – die mein Wunsch und meine freie Entscheidung war – vielleicht wieder weg muß, daß ich aus schmierigen ökonomischen Beweggründen zwangsweise ausgehoben werden kann von Leuten, mit denen ich nichts gemein habe, das löst in mir eine solche Wut aus, daß ich fast stehenden Fußes zurückfahren möchte, nur um etwas zu tun, um jedenfalls nicht abseits zu stehen und von Ereignissen gleichsam unbeteiligt zu bleiben, die mich eines schönen Tages, wenn ich am wenigsten darauf gefaßt bin, wieder unter ihr brutales Joch zwingen werden« (PA I: 243).

Und wenig später:

»Den ganzen Tag über war es mir unmöglich, und sei es auch nur für eine Sekunde, aus meiner Niedergeschlagenheit herauszukommen. Nach der Rückkehr nicht in Frankreich bleiben. Auswandern. Diesem ganzen Schwachsinn den Rücken kehren. Aber wohin? Kein Ort der Welt, wo es nicht zum Himmel stänke, oder der nicht zumindest unter dem Einfluß der maroden Nationen stünde. Mechanik, Waffen und Haudegen überall. [...] Ich bin heute ins Zimmer von Griaule umgezogen, der für das Museum zwei weibliche

Hyänen-Hunde angekauft hat, die wir im mittleren Zimmer untergebracht haben, wo ich vorher war. Die beiden Tiere riechen stark nach Wild. Ich bin sehr einsam« (PA I: 245). Zwei Tage später reflektiert er seine Motive, betrachtet das Verhältnis Paris-Afrika. Er sehnte sich nach anderswo. Hier wie dort aber ist zu konstatieren: ein großes Ungenügen. Im Äußeren, bei den anderen, vor allem aber bei und in ihm selbst.

»Noch ein Wechsel in der Perspektive. Als ich Paris verließ, ist mein Wunsch, mit dem seichten Leben dort zu brechen, der stärkste Anreiz für diese Reise nach Afrika gewesen. Jetzt hingegen kommt mir das Leben hier nichtig vor, im Vergleich zu den Entscheidungen, die in Europa fallen. Einer alten Nummer des *Excelsior* vom 24. Januar entnehme ich, daß den Chiappe-Statistiken zufolge im letzten Jahr die Zahl der Selbstmorde erheblich angestiegen ist. Die Einweisungen in psychiatrische Anstalten ebenfalls. Parallel dazu geht aus dem Interview mit irgendeinem Colonel hervor, daß die Zahl der Meldungen und Rückmeldungen zur Armee in beträchtlichem Maße zugenommen hat. Zeichen der Zeit. Um 7 Uhr abends Post. Liebe, zarte Briefe, und das tut mir endlich gut« (PA I: 245).



Die Schluchten von Selasil, die letzte Etappe vor Eritrea (16. Dezember).

[143] Eine Landschaftsaufnahme von der letzten Etappe in Äthiopien (zit. n. Leiris 1984).

Interessant hier wie in vielen anderen Passagen: der ansatzlose Übergang, die Gleichwertigkeit im Nebeneinander von privatem Empfinden, persönlichen Tatbeständen, sozialer Situation, politischen Hoffnungen, Empirie der Lebensgemeinschaft in der Forschergruppe und strategischen Bewertungen der großen Zusammenhänge im kolonialistischen Export der französischen Zivilisation

nach Afrika, besonders des hochgradig ritualisierten Pariser Intellektuellenlebens mit seinen ehernen Dogmen und sanktionierenden Tabus. Überall bleibt alles fremd. Das ist normal. Das Leben erfüllt keine Wünsche, sondern entzieht sich. Der ganz gewöhnliche Tatbestand des Unglücklichseins birgt in sich keine Dramatik. Die Liebe zum Leben ist ebenso real wie eine Täuschung. Oder, wie die Maxime von Erhart Kästner, der zum Auftakt seines klarsichtigen, nüchternen und doch melancholischen *Aufstand der Dinge* notiert, man dürfe nicht so alt werden, dass man erlebe, wie das Leben, das man liebe, abdrifte, unvermeidlicherweise sich entziehe. Am 31. Januar 1931 vermerkt Leiris, wieder diverse Bereiche ohne weitere Bezüge hintereinander notierend:

»Der ohnehin niedrige Pegel des Exotismus sinkt immer noch weiter ab. Gestern Abend lange Unterhaltung über die Pariser Päderasten. Schaeffner und ich versuchen (allerdings vergeblich, denn ihrer sind zu viele) von denen, die wir kennen, eine Liste aufzustellen. Heute Diskussion über das Bekleidungsritual. Ich plädiere für das Tragen eines Regenschirms. Ich muß schon die Photos anschauen, die gerade entwickelt worden sind, um überhaupt gewahr zu werden, daß es hier wie Afrika aussieht« (PA I: 225).

Im Frühjahr darauf dämmt Leiris endgültig, dass das Verhältnis Schriftsteller-ethnologischer Forscher keines ist, das mit den Kategorien des Nervenkitzels oder Abenteuerturns erfasst werden kann. Er trägt am 30. März 1932 in sein Journal ein:

»Große Gewissensprüfung: wie ich es auch anstelle, ich werde nie ein Abenteuerer sein. Alles in allem ist unsere Reise bis jetzt nur ein Touristentrip gewesen, und so bald wird sich das auch nicht ändern. Es ist unverzeihlich, daß ich jetzt in Afrika bin, wo in Europa so dringende, unaufschiebbare Aktionen durchzuführen sind. Kommt es schließlich noch so weit, daß ich dahinlebe, als wäre die »Revolution« nur ein leeres Wort? Und läuft nicht alles, was ich in diesen ganzen Monaten gemacht habe, im Grunde nur darauf hinaus, daß ich eine literarische gegen eine wissenschaftliche Haltung eingetauscht habe, was, menschlich gesehen, auch nicht mehr taugt? Werde ich denn je einmal endgültig mit den intellektuellen Spielen und artifiziellen Ränken der Rede brechen? Alles Fragen, die ich mir stelle, ohne große Hoffnung – noch vielleicht große Lust – mich reinzuwaschen [...] Wieder einmal hat mich das Unbehagen der großen Städte überkommen, das ich in Yaoundé so stark verspürt habe« (PA I: 273f.).

Solche Diagnose betrifft natürlich auch das Gebiet des Erotischen. Auch hier verharret Leiris in den angestammten Neurosen, Hemmungen, zivilisatorischen Triebbändigungsmechanismen.



[144] Die Stadt Ouidah, in der dieses Heiligtum steht, war eines der Zentren des Sklavenhandels (zit. n. Leiris 1980).

Ohne Bedauern, aber doch in Abgrenzung gegen Erziehung und ein schwieriges Seelenleben vermerkt Leiris seine diesbezügliche Abstinenz, die er als Symptom wie Symptombewältigung seiner Unfähigkeit zum Abenteuer, zum Exzess, zum Delirium begreift. Leiris verweigert sich den Lockungen und bleibt, oh Schande: Europäer: »Ich habe nie mit einer schwarzen Frau geschlafen. Wie sehr bin ich doch Europäer geblieben!« (31. März 1932; PA I: 273f.). Am 16. Dezember 1932 konfrontiert sich Leiris erneut mit seinem ausbleibenden Sexualleben und mit seiner von ihm selber erzwungenen Keuschheit:

»Ich habe jetzt ein anderes Reittier, ein ehemaliges Lastmaultier, das wirklich einwandfrei läuft. In dieser Hinsicht geht es also besser. Aber ich hätte nie geglaubt, daß man das Karawanenleben so schnell satt haben würde, obwohl man doch gar nicht müde ist. Erotische Meditationen. Seit bald zwei Jahren schon lebe ich jetzt keusch. Manche werden mich für impotent halten und behaupten, ich sei ein müder Sack. Abgesehen von den ganzen gefühlsmäßigen Gründen, die eine solche Keuschheit motivieren können, ist eines jedoch gewiß: Ich mag nicht in Gesellschaft vögeln. Ich bin zu menschenfeindlich, um mich – in einer Gruppe lebend – nicht absondern zu wollen. Und ist nicht eines der sichersten Mittel, eine solche Absonderung zu erreichen, sich als Mann zu verleugnen? Ich rühre hier an einen Aspekt dessen, was die Psychoanalytiker meinen »Kastrationskomplex« nennen. Männerhaß, Vaterhaß. Fester Wille, ihnen nicht zu gleichen. Wunsch nach Eleganz in der Kleidung denn sie ist unmenschlich. Wunsch nach Sauberkeit – denn sie ist unmenschlich. Zugleich aber der schnell sich einstellende Ekel vor dieser künstlich verstärkten Einsamkeit und große Lust, auf anderen Wegen wieder zu einer umfassenden Menschlichkeit zurückzufinden [...] Bin sicher weit davon entfernt, das erlösende Mittel gefunden zu haben« (LEIRIS 1984, im Folgenden PA II: 341).

Wenige Tage später trägt Leiris ins Journal ein:

»Kompletter Müßiggang. [...] Fortsetzung meiner erotischen Reflexionen: die Ferien- oder Hochzeitsreisenstimmung entspannt mich, ich werde menschlicher. Meine Angst vor dem menschlichen Kontakt aber hält mich zurück und läßt mich vor dem Beischlaf zurückscheuen — als fände die Lust ihr Maß nicht allein an diesem Kontakt, sondern an jener Angst selbst. Vor diesem Kontakt habe ich eine solche Angst, daß ich den Leuten nur mit Mühe in die Augen schaue und ihnen manchmal nur ungern die Hand gebe. Ich habe kaum Freunde, denen ich mal einen Klaps auf den Rücken oder auf die Schulter geben würde. Und bei den Frauen ist es noch viel schlimmer: die kleinste Berührung verwirrt mich, denn sie ist schon als bloßer menschlicher Kontakt erotisch. Das Unglück will es, daß ich seit meiner Kindheit durch meine katholische Erziehung und aus verborgenen Gründen, die ich verwünsche, hintergründig immer dazu neige, die Erotik als eine Art Schande zu betrachten [...]« (PA II: 352f.).

Drei Tage später:

»Entsetzliche Trübsal. Die wirkliche, die koloniale Trübsal. Untätig, ein Zimmer ganz für mich allein; Tür und Tor stehen offen für jedweden Spleen. Rückblick auf meine sämtlichen Fehlschläge: Fehlleistungen, mißratene Abenteuer, mißlungener Beischlaf. Mich auflösen in einer Woge sanfter Haut, roter Kleider, schwarzen Leibes. Unvermögen [...] Aussichtslos, endlich einmal einfach zu sein, ruhig die Gelegenheit zu ergreifen, nicht alles zu komplizieren. Wo die anderen ihre Lust finden, vermag ich nicht einmal eine Obsession loszuwerden. Das Leben, das ich mir unendlich weit gespannt wünschte, dessen einzige Schönheit aber vielleicht darin bestanden haben wird, gewissermaßen unendlich lädiert gewesen zu sein [...]« (PA II: 355).

Das diagnostizierte Elend durch Unfähigkeit zur erotischen Hingabe, und sei es an die in schmutzigen und flüchtigen Eskapaden, wächst natürlich mit Dauer der für die Reise investierten Monate. Irgendwann bleiben Elend und Diagnose stabil. Es wundert wenig, dass gegen Ende der zweijährigen Reise, im letzten halben Jahr, besonders seit Dezember 1932, keine Änderungen mehr in Sicht genommen, keine Besserung oder gar Lösungen erwartet werden können.

»Entschieden quälende körperliche Einsamkeit, noch verstärkt durch die Untätigkeit und den Umstand, daß ich jetzt zwischen soliden Wänden in einem eigenen Zimmer alleine sein kann. Lange trübsinnige Ergötzungen. Ich denke viel an Z., die mir so lieb und zart ist, daß ich mich schäme [...] Ich kann fast nicht schlafen. Die raren erotischen Episoden dieser Reise: die etwas unschickliche Geste, die ich mir Emawayish gegenüber erlaubt habe, an dem Tag, als ich so sehr gegen Abba Yosef aufgebracht war; die lachhafte Geschichte, die mich auf den Gedanken zu diesem Roman gebracht hat und die nur dazu dienen sollte, einen Wahn zu zerstreuen« (PA II: 359f.).



[145] Eine Reise ist immer eine Begegnung mit Individuen, ermöglicht aber auch Erfahrungen mit der Gemeinschaft, in der diese leben (zit. n. Leiris 1984).

Einige Monate später, im September 1933, wieder zurück in Paris und an der Drucklegung des Manuskriptes, d. h. vor allem an notwendig erscheinenden, erläuternden Anmerkungen arbeitend, die im Druck jeweils als solche Zusätze gekennzeichnet werden, fügt Leiris hierzu eine Fußnote an:

»Heute, wo ich dieses Tagebuch kaltblütiger betrachte, kann ich ›einiges‹ präzisieren. Was mich Emawayish gegenüber immer zurückgehalten hat, ist der Gedanke an ihre Exzision, die Vorstellung, daß ich sie nicht zu erregen vermöchte und als impotent dastehen würde. Da ich wußte, daß sie wie alle Abessinierinnen und zumal die Besessenen für Parfüm sehr empfänglich war, habe ich manchmal daran gedacht, diese Unfähigkeit, sie körperlich zu erregen, dadurch wettzumachen, daß sie mich mit meinen eigenen Händen ihren Körper mit Parfüm einreiben ließe. Obwohl ich einen solchen Kunstgriff verlockend gefunden hätte, war er mir doch gleichzeitig auch zuwider, und nichts beweist im übrigen, daß sie das akzeptiert hätte. Und die Affäre in Agordat geht auf meine Scham zurück, fast zwei Jahre lang durch Afrika gereist zu sein, ohne je mit einer Frau geschlafen zu haben. Ich wußte, daß mich nach der Rückkehr das größte Bedauern überkommen würde, meine Selbstverachtung, so unmenschlich gereist zu sein, und immer noch unverändert das Trugbild der ›farbigen Frau‹ vorzufinden, das ich mir als Gegenbild zu all dem entworfen habe, was bei der ›zivilisierten Frau‹ meine Phobien auszulösen vermag. Daß ich als Beschreibung meiner selbst eine fiktive Gestalt [...] gewählt habe, hat eine ganze Reihe von Dingen verfälscht (September 1933)« (PA II: 360, FN 67).

Wäre je eine Hoffnung im Spiel gewesen, dass Reisen an den eigenen Bedingungen und Befindlichkeiten etwas ändert, dann müsste dies als fataler Irrtum auf

der Reise erfahren werden. Reisen hätte dann immerhin ein genuines, wenn auch paradoxes Resultat: nämlich die Enttäuschung über es selbst.

»Früher habe ich Gide immer vorgeworfen, im Bericht seiner Afrikareise zu häufig von seinen Lektüren, von Bossuet oder Milton z. B. zu sprechen. Ich merke jetzt, daß das ganz natürlich ist. Die Reise verändert einen nur momentan. Die meiste Zeit bleibt man auf triste Weise dem gleich, was man schon immer gewesen ist. Mir ist das aufgegangen, als ich gewahr wurde, daß ich mich mit Schaeffner immer wieder über literarische oder ästhetische Dinge unterhalte« (PA I: 237).

Dafür trinkt Michel Leiris viel, wie die anderen auch, notiert seine Träume und ergeht sich in Darstellungen der onanistischen Praktiken der ethnologischen Forscher, natürlich vorrangig der eigenen. Auch das ist für ein Journal, das der Schriftsteller als Ethnologe auf Reisen in quasi-offiziellm Auftrag schreibt, ungewöhnlich und karriereschädigend. Zumal er als Autor von Anfang an dies alles zum Zwecke der Veröffentlichung schreibt, weshalb man in der Annahme richtiggeht, dass nichts sich unkontrolliert einschleicht, von dem Leiris nicht beim Schreiben schon meint und weiß, dass es veröffentlicht werden kann und soll. Wenn es eine Zensurinstanz des Schriftstellers gibt, dann liegt sie vor den Formulierungen und Eintragungen, gehört zum konzeptuellen Rahmen, zur vorgesetzten Einrichtung der dann materialisierten Schreibpraktik.

Der Pessimismus wächst:

»Ich bin wütend. Schon wieder bin ich in diesen Anfall von Pessimismus nur so hineingeschlittert. Man muß Widerpart bieten, sich von seinen Obsessionen nicht unterkriegen lassen, all die sterilen Selbstanklagen zum Teufel jagen. Ich beklage mich darüber, daß ich kein Abenteuer erlebe, auch wenn das gar nicht von mir abhängt; und das vielleicht nicht einmal, weil ich auf Abenteuer versessen bin, sondern weil ich in meiner Geruhsamkeit nicht nur die Langeweile und den Mißmut empfinde – die, wo nichts sich verändert, unvermeidlich sind –, sondern obendrein noch ein Gefühl der Schuld. Denn irgendwie war ich im Grunde immer davon überzeugt, daß ein Mensch für sein Schicksal verantwortlich sei. Wie er z. B. schön ist, oder häßlich, und infolgedessen auch geliebt wird, oder gehaßt. Es liegt darin eine ganze Mystik beschlossen, die es zu entwurzeln gälte« (PA I: 275).

2. Krise des Schreibens, Krise der Ethnografie

Und immer wieder – dazwischen, ständig, übergreifend – die Probleme bei den Befragungen, den Recherchen, Untersuchungen, kurzum: den seit Langem bekannten Problemen einer in Teilnahme umkippenden Beobachtung in der Feldforschung. Darüber hatte schon die Generation von Malinowski berichtet

und Georges Devereux, nicht nur Ethnologe, sondern Psychoanalytiker, hat für alle Sozialwissenschaften später das Problem der Gegenübertragung als entscheidendes untersucht. Zuweilen sind auch die zu Untersuchenden renitent, lügen, reden um den Brei herum oder nur gegen Geld, zuweilen sagen sie auch, was sie meinen, wollen gehört werden, egal, ob es der Wahrheit entspricht oder nicht. Notorisch tauchen in *Phantom Afrika* immer wieder Klagen über diese ganz normalen, alltäglichen Probleme auf.

»Besuch vom Oberhaupt des dyédounou (der hier, in der Songhay-Sprache *ollé horé*, »Händetrommeln der Verrückten« heißt) und einigen seiner Adepten. Mienen von würdigen Schnapphähnen. Von dem alten *chef* erfahre ich so gut wie nichts (weniger noch als von der verängstigten und listigen Alten aus dem Viertel Boulibana in Bamako); kaum daß er mir die einzelnen Namen der verschiedenen Dämonen angibt. Beiläufig läßt er aber durchblicken, er könne mit versammelter Mannschaft erscheinen, um vor uns den Tamtam zu machen. Er hat das schon für den Verwalter gemacht, und der hat ihm hundert Francs gegeben. Ich verstehe [...] Da alle behaupten, anderwärts zu tun zu haben, sollen sie gehen. Ich lasse lediglich einen Sänger der Gesellschaft für morgen vorladen« (PA I: 118f.).

Am 18. März 1932 notiert Leiris: »Die zwei Informanten, auf die ich gewartet habe, sind nicht gekommen. Gerade dann, wenn es wie am Schnürchen zu laufen scheint, zerrinnt einem alles zwischen den Fingern« (PA I: 262). In diesen Wochen wachsen die Zweifel. Am selben Tag reflektiert Leiris nicht nur wegen der technischen Schwierigkeiten die Probleme der Ethnologie, sondern äußert sich in viel grundsätzlicherem Sinne zur Arbeit des Ethnologen, zum Protokollieren, Schreiben, Deuten. Er erwähnt im Zusammenhang mit einem omnipräsenten, lastenden Kolonialismus die Art, wie der Schriftstellerkollege André Gide sein afrikanisches Tagebuch geführt hat.

»Seit gestern Diskussion über die afrikanischen Tagebücher von Gide, die der Verwalter uns hatte leihen wollen. Aus Prinzip verteidige ich sie, denn das Buch hat doch immerhin so manche Schweinerei an den Tag gebracht. Aber all diese Beschreibungen sind einfach leer, so kurz sie auch sein mögen. Eine Landschaft kann man nicht wiedergeben, sondern höchstens neu schaffen; dann allerdings unter der Bedingung, daß man in keiner Weise zu beschreiben versucht. Außerdem bin ich gegen seine Einschätzung von Léré: »Anhäufung von Haushaltsutensilien, Staub, Unordnung«, wo doch diese Stadt (zumindest das Innere ihrer Hütten) so wunderbar sauber ist, und ich bin auch nicht mit seinem Urteil über Ray Bouba einverstanden, der doch nun wirklich der Archetyp eines Tyrannen ist: »Sicher möchte er nicht so sehr gefürchtet, als vielmehr geliebt werden«. Aber ist es denn nicht in jedem Fall ein absurdes Glücksspiel, ein Buch über eine Reise zu schreiben, ganz gleich, wie man sich dabei anstellt, ganz gleich, wo man ansetzt?« (PA I: 261f.).



Junge Mädchen in Kandyara beim Zerstoßen der Erdnüsse (22. Juli).

[146] Diese Abbildung zeigt Mädchen bei häuslichen Tätigkeiten (zit. n. Leiris 1980).

Wenn es ihn denn je gegeben hat: Der Zauber des Exotischen, das Abenteuer der Reise verflüchtigt sich, banalisiert sich, ja, es löst sich gar auf. Zurück bleiben der Alltag, die Routine, eine Berufsarbeit, die sich vielleicht wegen der fremden Umgebung besonders engstirnig, bürokratisch und mickrig ausnimmt – zumindest sieht Leiris das so.

»Kein faderes, bürgerlicheres Leben als das unsere! Und die Arbeit unterscheidet sich auch nicht wesentlich von irgendeiner Fabrik-, Büro- oder Schreibarbeit. Warum hat mich denn die ethnographische Befragung immer wieder an ein Polizeiverhör erinnert? Man kommt wohl den Gebräuchen der Menschen näher, aber den Menschen selbst [...] Sie bleiben genauso unwiderruflich verschlossen nach der Befragung wie vor der Befragung. Ambara z. B. war mein Freund, aber könnte ich mir etwa schmeicheln, gewußt zu haben, was er dachte?« (31. März 1932; PA I, 273f.).

Wie ernst es Leiris damit ist, das Tagebuch so zu führen, dass es in jedem Schritt als auf eine Veröffentlichung hin geschriebenes Buch gelten kann, wird auch daran deutlich, dass er sich bereits im April 1932 Gedanken zu einem möglichen Vorwort macht, ja in das Buch die in diesem Monat geschriebenen, verworfenen, weitergeführten, wiederholt neu ansetzenden Entwürfe für ein Vorwort in extenso in das Tagebuch aufnimmt, womit das Tagebuch zu einem Meta-Tagebuch wird. Auch dies ein Moment der ethnologisch reflektierenden Kontrolle, methodisch geleitete Reflektion der eigenen Übertragungen, Mentalität, unbedachten Fixierungen, Vorurteile. In den Entwürfen zum Vorwort benennt Leiris die diversen Möglichkeiten der Ausrichtung des Schreibens und wägt sie ab: Reisebe-

richt, Abenteuerbuch, Roman, Logbuch, wissenschaftliches Protokoll, Expertise. Besonders macht ihm die Tatsache der individuellen Besonderung zu schaffen. Aber er hält daran fest: Es ist das Individuelle das Entscheidende für die Stellvertretung eines Allgemeinen. Eben das rechtfertigt in seinen Augen auch die teilweise nicht sehr schmeichelhaften Urteile über die Kollegen in der Gruppe. Da diese Ebene von besonderer Bedeutung ist, sei hier der erste Entwurf zum Vorwort mitsamt den Reflektionen über die bisher gewonnenen Tatsachen einer Reflektion der ethnologischen Erfahrungen, also die Meta-Ebene des Tagebuchs in einiger Ausführlichkeit wiedergegeben.

»4. April – Seit gestern arbeite ich an einem Entwurf zu einem ›Vorwort‹ für die eventuelle Veröffentlichung dieser Aufzeichnungen. These: Objektivität erreicht man durch (bis zum Paroxysmus gesteigerte) Subjektivität. Einfacher gesagt: Wenn ich subjektiv schreibe, erhöhe ich insofern den Wert meiner Aussage, als ich zu erkennen gebe, daß ich mir jederzeit bewußt bin, was ich von meinem Wert als Zeuge zu halten habe. (In diesem Entwurf zu einem ›Vorwort‹ ist es mir nicht gelungen, gerade diesen Punkt deutlich genug zum Ausdruck zu bringen.) Der gegenwärtige Stand des Entwurfes ist folgender:

Vorwort

Das vorliegende Tagebuch ist weder eine Chronik der Expedition Dakar-Djibouti noch das, was man gemeinhin unter einer ›Reiseerzählung‹ versteht. Ich sehe mich weder berufen noch in der Lage, von dieser offiziellen wissenschaftlichen Expedition einen zusammenfassenden Bericht zu geben. (Hier als Anmerkung Angaben zur Expedition.) Die Gefahr mag unerheblich und nur sehr indirekt gegeben sein: aber mir liegt jedenfalls auch nichts daran, für das Reisebüro Cook und andere Touristikfirmen Reklame zu machen, denn was sind solche Firmen anderes als gegen diese Länder gerichtete Sabotageunternehmen. Ich könnte dem Publikum auch einen, dann allerdings ziemlich trübseligen Abenteuerroman vorsetzen (wir leben nicht mehr zur Zeit Livingstones oder Stanleys, und mir steht der Sinn nicht nach Schönfärben), oder einen mehr oder weniger brillanten populärwissenschaftlichen Essay über Ethnographie (diese Aufgabe überlasse ich den Technikern des Unterrichtswesens, das nie eigentlich mein Fach gewesen ist). Ich ziehe es vor, diese Aufzeichnungen herauszubringen. Wohl findet man darin den ganzen Plan der Reise ausgebreitet, manche Reflexe unserer Forschungsarbeiten und die markantesten Kalamitäten, die wir durchzustehen hatten, aber dennoch sind diese Aufzeichnungen nichts weiter als eine persönliche Chronik, ein Tagebuch, das statt auf einer Reise nach Afrika, wie es hier nun einmal der Fall ist, genausogut in Paris hätte geschrieben werden können. Manch einer wird mir vorhalten, daß ich MEINER Individualität zu viel Bedeutung

beimesse, daß ich – als fleißiger Kleingärtner des Ich – alles tue, um MEINE Eindrücke ins Kraut schießen zu lassen und nicht einmal ein Mindestmaß an erforderlicher Objektivität aufbringe. Sicher, ich berichte praktisch nur von den Wechselfällen der Reise, an denen ich persönlich beteiligt war. Ich erzähle nur die Ereignisse, die ich selbst miterlebt habe. Ich beschreibe wenig. Ich notiere Einzelheiten, und jedem steht es frei, sie für deplaziert oder nichtssagend zu erklären. Ich vernachlässige andere Dinge, die man für wichtiger halten mag, und wenn ich im nachhinein gewissermaßen nichts getan habe, um das allzu Individuelle an diesem Text zu berichtigen, so ebenfalls aus demselben Grunde: das Höchste an Wahrheit zu erreichen. Denn allein das Konkrete ist wahr. Das Besondere auf die äußerste Spitze treibend, rührt man noch am ehesten ans Allgemeine: Nur wenn man den persönlichen Anteil offenlegt, vermag man das Ausmaß der Fehler richtig einzuschätzen, und man erreicht gerade dann die Objektivität, wenn man die Subjektivität bis zum höchsten steigert. Meine Reisegefährten – meine Freunde – mögen mir verzeihen, wenn ich an manchen Stellen dieses Tagebuches Urteile, Fälle, Bewertungen ausspreche, die mit den ihrigen nicht ganz übereinstimmen mögen – wenn ich bisweilen den kollektiven Charakter eines Unternehmens zu verkennen scheine, an dem sie genauso großen oder größeren Anteil halten als ich, wenn ich Fakten aus ihrem Leben genau wie sonst irgendein äußeres und von meinem eigenen Standpunkt aus betrachtetes Vorkommnis anführe. Ich bin weder dazu aufgelegt, noch dazu befähigt, von dem zu sprechen, was ich nicht weiß. Nun gibt es aber logischerweise nichts, was ein Mensch mit besserem Recht zu wissen und zu formulieren beanspruchen könnte, als sich selbst: als die Schattenrisse der Dinge und Menschen dieser Welt, wie sie in seinem Geiste sich spiegeln. – ML« (PA I: 278f.).

Entscheidend ist die Radikalisierung des Subjektivismus, der im besten, anspruchsvollsten Sinne verstanden wird als der Psychoanalyse vergleichbare kritische Durcharbeitung der undurchschauten Voraussetzungen einer intuitiv durch die Prägungen des Subjekts beeinflussten ›Objektivität‹, die keiner positiv unmittelbaren, unverzerrten Empirie entsprechen kann, sondern durch und durch konstruiert und eben auch ›verunreinigt‹ ist durch die Standpunkte und subjektiven Sichtweisen eines wahrnehmenden Individuums. Das Buch sollte den Titel tragen ›Der Schatten des Abenteuers‹. Das korrigierte Vorwort schreibt Leiris kurz danach in das Tagebuch. Sofort und ohne weiteres Aufhebens vermerkt er Folgendes:

»Während ich diese Zeilen abschrieb, ist ein Heuschreckenschwarm vorbeigezogen. Das Vorwort ist pedantisch. Zumal das pseudophilosophische Ende ist anmaßend und leer. Es bleibt alles noch genauso konfus. Morgen fahren Griaule und ich gen Süden, Elefanten fotografieren. Der Buschhund und die Zibetkatze liegen übereinander und schlafen. Ich mache mich wieder an mein Vorwort und überlese – im WC – die gestern geschriebene

Version. Vielleicht war sie doch besser? Ich schreibe sie hier ab. Sie ist jedenfalls nicht so geschwollen [...]« (PA I: 279).



Keine Sträflinge, sondern Somali bei der Arbeit in den Salinen (Djibouti, 15. Januar).

[147] Arbeit mit Händen schafft andere Realitäten als die des
Nurdenkenden (zit. n. Leiris 1984).

Diese Passage ist besonders interessant, weil sie das Intimste des Denkers, nämlich die als Vorwort dargelegte Beschreibung seines eigentlichen Anliegens, ›wahren‹ Anspruchs und die Rechtfertigung des Verfassens des Tagebuches mit den unmittelbaren Beobachtungen seiner Begegnungen, den Täglichkeiten des Gewöhnlichen wie des kaum Bemerkenswerten, den Planungen, also kurzum der gesamten inneren wie äußeren Kartografie seines Lebens verbindet, das eine durch das andere ohne künstliche Überleitungen und Verknüpfungen sich nachfolgen lässt. Ein Gefüge aus Brüchen wie das schreibende Subjekt selbst, das nur eine gebrechliche, gefährdete Identität hat. Und wie eben auch die Methode und das Objekt der Ethnologie, die ihre Beziehungen zum Objekt ebenfalls nur in Kategorien des Zweifels, der Brüche, der Abgründe, der Verschiebungen und Verdichtungen verstehen kann, da diese immer mit Deckgeschichten, Täuschungen, Tarnungen und Verzerrungen einhergehen. Es gibt keine Wahrheit außerhalb dieses Ver- und Entstellungsprozesses. Das scheint das Wesentlichste an der Reflektion des Ethnologen und Autors zu sein. Das bedeutet aber auch, bezogen auf den Kolonialismus, dass man, würde man entsprechend reflektiert verfahren, niemals zur Stilisierungsfigur des ›Wilden‹, ›Primitiven‹ oder auch des ›Anderen‹ gegriffen hätte, weil sich dies der Reflektion entzieht und jeder Sensibilität, ganz zu schweigen von Moral und Anstand, verbietet.

Im Vorwort zum zweiten Band kennzeichnet der Leiris-Kenner und -Herausgeber Hans-Jürgen Heinrichs das Anliegen und Verfahren von *Phantom Afrika* so:

»*Phantom Afrika* will in seinen Resultaten der Ethnologie weniger Grundlagen sichern und ein ›Feld‹ erobern, als ihr vielmehr den Boden einer objektiven, unbestechlichen oder gar reinen Wissenschaft entziehen, nicht aus wissenschaftstheoretischer, sondern aus expeditions-praktischer Erfahrung heraus: Mit kolonialistischem und freibeuterischem Gehabe, in Korruption und Lügen verstrickt, erfüllen die Ethnologen ihren Auftrag, das heimische Staatsmuseum aufzufüllen und den Hörern der Ethnologie-Vorlesungen ethnographisches Anschauungsmaterial zu liefern.

Das *Projekt*, das für Leiris auch nach Abschluß von *Phantom Afrika* offen bleibt – ›Schon nur mehr ein Phantom für mich im Jahre 1934, entzieht sich das Afrika von 1980 erst recht meinem Blick‹ –, ist die Arbeit an seiner hier begonnenen Methode der tagebuchmäßigen Aufzeichnung.

Der Blick des Tagebuchschreibers Leiris wendet sich zunehmend auf seine eigene Person und die literarische Form subjektiven Erlebens. Ohne die Gebundenheit an den ethnologischen Gegenstand wird sein Projekt zu einer endlosen Selbstanalyse, das in der 1940 bis 1982 geführten ›Autobiografie‹ *La règle du jeu* ihre endgültige Gestalt findet. An die Stelle der ›Unmittelbarkeit‹ eines jungen Ethnologen, der nichts zu verlieren hat, tritt die assoziative, linguistische Vermitteltheit eines jungen Literaten, der sich, trotz aller Einbrüche, irgendwo zu finden hofft« (PA II: 6).

Aber Schreiben ist nicht das Leben, und Tagebuchschreiben schon gar nicht. Wenn das Beschreiben des Lebens an dessen Stelle tritt, gerät das Leben in die Krise und das Schreiben ins Schlingern. Es greift nicht mehr, wird matt und hilflos. Das wiederum ist eine ernste Bedrohung für jede ernsthafte schriftstellerische Arbeit, die sich ja nicht dem Tagebuch zum Zwecke der Dokumentation des Lebens widmet, sondern Realisierung des Lebens des Autors im Moment des Schreibens ist, als vitale Praktik des Schreibens selber. Am 5. April 1932 erörtert Leiris diese Probleme, gleichsam an und vor sich selber:

»Es kommt mir immer deutlicher zum Bewußtsein, daß ich es müde werde, diese Aufzeichnungen Tag für Tag auf den neuesten Stand zu bringen. Wenn ich etwas unternehme, geht es, denn dann treten sie in den Hintergrund, und ich habe im übrigen kaum Zeit, sie aufzuschreiben. Tue ich nichts, ist es schlimmer, denn dann langweile ich mich und möchte mich durch das Schreiben des Tagebuchs zerstreuen, das dann zu meinem hauptsächlichsten Zeitvertreib wird. Fast sieht es dann so aus, als sei ich nur deshalb auf diese Reise verfallen, um dieses Tagebuch schreiben zu können. Da ich allerdings nichts tue, habe ich auch nicht viel zu sagen. Bleibt die Selbstbetrachtung, die Durchsicht meiner Reismotive und meiner Gründe zu schreiben. Und von dieser Untätigkeit aus ist es dann nicht mehr weit bis zum ärgsten Weltschmerz und zum Ende von allem, wo nichts mehr geht; denn der muß erst noch geboren werden – ob nun Schriftsteller oder nicht –, der aufrichtig in sich hineinschaut und nicht schon nach kürzester Zeit im furchtbarsten Nihilismus ertrinkt.

Und mein Fall hat dazu noch seine eigenen Komplikationen, weil er, wenn man so will, ein ›literarischer‹ ist. Denn der (mehr oder weniger gute, mehr oder weniger gut verborgene) Grund zu schreiben, der sich gegebenenfalls – wenn ich suchte – auch finden ließe, wird daran auch nichts ändern, ganz im Gegenteil! Wo es, anstatt ein bloßer Widerschein meines Lebens zu sein, derart in den Vordergrund tritt, daß es mir zeitweilig vorkommt, ich lebe für diese Aufzeichnungen, wird mir das Tagebuch zum verhaßtesten Joch, von dem ich nicht weiß, wie ich es loswerden soll, denn ich bin doch auch wieder durch so manchen Aberglauben daran gebunden. Ich müßte mich endlich dazu durchringen, es beiseitezulegen, auch wenn ich es dann später, wenn sich alles ein wenig abgeklärt hat, doch wieder aufnehmen sollte. Und je mehr das Schreiben des Tagebuches selbst mich anödet, desto eher bin ich zudem versucht – wie um meinen Appetit wieder anzuregen –, es mit literarischem Ramsch auszustaffieren. Aber jetzt genug davon. Zwei Tagebücher sind noch unerträglicher als ein Tagebuch. Unnötig, den Ärger mit dem einen noch durch den Ärger mit dem ›Tagebuch des Tagebuchs‹ zu vermehren« (PA I: 282).



[148] Dem Blut frisch geschlachteter Hühner wird eine besondere Kraft zugeschrieben (zit. n. Leiris 1984).

In seinem Roman *Mannesalter*, der ebenfalls zur Folge der autobiografischen Reflektionen gehört, arbeitet Leiris das Problem mit klaren Konturen weiter aus: »Denn nicht, daß es direkt zur Verfügung stände, unmittelbar zugänglich wäre, verbürgt den Wahrheitsgehalt des autobiographischen Materials, noch etwa seine wunschgemäße Entsprechung, sondern gerade das Außengelenkte, Zufällige daran, die erst gegen den Strich, gegen jedes Credo des Individualismus mühsam zu vollziehende Entäußerung auf ein so und nicht anders Gegebenes hin. Wie Heißenbüttel sagt: das ›Wagnis der (unter Umständen) selbstzerstörerischen Entdeckung am Grunde der eigenen Erfahrung.‹ Oder wie es bei Leiris heißt:

»Materialien gebrauchen, über die ich nicht Herr war und die ich nehmen mußte, wie ich sie vorfand (denn mein Leben war, wie es war, und es war mir nicht erlaubt, auch nur ein Komma an meiner Vergangenheit zu ändern, dieser ersten Gegebenheit, die für mich ein ebenso wenig zurückweisbares Los darstellt wie für den Torero das aus dem Toril hervorbrechende Tier), alles sagen und dabei jede Emphase verschmähen, nichts dem Belieben überlassen, gleichsam einer Notwendigkeit gehorchen, darin bestand sowohl der Zufall, den ich akzeptierte, als auch das Gesetz, das ich mir fixiert hatte, die Etikette, um die ich nicht herumkam« (PA II: 394, zit. n. Nachwort von Rolf Wintermeyer).

Als Fazit und Ausgang der Forschungsreise, Expedition und zum Projekt eines so andauernden minutiösen, dem Selbst sich widmenden Schreibens vermerkt Leiris, ebenfalls in ›Mannesalter‹: »[...] Im Jahre 1933 kehrte ich zurück und hatte wenigstens eine Legende zerstört: jene vom Reisen als Möglichkeit, sich selbst zu entfliehen« (PA II: 406, zit. n. Nachwort von Rolf Wintermeyer).

Fast noch im Vorfeld der Reise, jedenfalls im Zustand der Erwartung schreibt er in einem bis heute prinzipiell und methodisch bedeutsam gebliebenen Aufsatz ›Das Auge des Ethnographen‹ (1930) über die Perspektiven solcher Expeditionen für ihn selber:

»(Ich sehe) in dieser Reise nicht nur die beste Methode [...], eine reale lebendige Kenntnis zu erwerben, sondern (erwarte) mir von ihr auch die Erfüllung bestimmter Kindheitsträume [...] eine Möglichkeit zugleich, gegen das Altern und den Tod anzukämpfen, indem ich mich – um wenigstens imaginär dem Fluß der Zeit zu entgehen – rückhaltlos dem Raum anheim gebe und damit auch meine eigene, zeitlich beschränkte Person im konkreten Kontakt mit einer großen Anzahl anscheinend sehr verschiedener Menschen vergesse« (PA II: 34f., zit. n. Nachwort von Rolf Wintermeyer, vgl. auch LEIRIS 1930: 34f.).

3. Zur Physiognomie des Kolonialismus im Großen und Minutiösen

Europa erscheint in Afrika kaum der Mühe, keiner Erinnerung, weniger Gedanken nur wert. Unter den raren noch erhaltenswerten Aspekten des nördlichen Kontinents erscheint Leiris unter anderem und nicht an letzter Stelle die Tauromachie, die rituelle Inszenierung der Stier-Opferungen bis hin zur Corrida, die ja eine Feier der mythologischen Wirkung des Stiers und seiner Symbolik ist. Sie wirkt als ein Faszinationsmoment, gerade weil die Mythologie des Stiers und besonders die Inkorporation von Zeus in diesem Tier als eine der wesentlichen Verbindungen eines archaischen alten mit dem damals gegenwärtigen und relativ neuen Europa in einer gefestigten Antike erscheinen. Das Numinose ist

in der Tauromachie ebenso präsent wie Europa als Territorium des Mittelmeers unter Einschluss von Maghreb, Nordafrika, Kleinasien und Ägypten.

»Gut geschlafen, ohne Moskitonetz, auf dem Diwan im Salon unseres Wohnsitzes. Kordiales Mittagessen beim Verwalter, an dem auch Saint-Floris, der Preisträger für Literatur in den Kolonien, Jagdinspektor und Schriftsteller, teilnimmt. Er ist der Ansicht, das Leben eines Elefanten wiege gut und gern das Leben eines Menschen auf. Unterhaltung mit der Frau des Verwalters, die Baskin ist, über den Stierkampf. Ein Aquarell in einer Ecke des Salons stellt eine *mariposa* des berühmten Belmonte vor. Ich freue mich, in Afrika von Tauromachie reden zu können, einem der wenigen Dinge, die in Europa noch der Mühe wert sind« (PA I: 259).



Blick von oben in die Speicher-Höhle (11. November).

[149] Eine solche Architektur bedingt eine ihr eigene Nutzungsweise (zit. n. Leiris 1980).

Trocken vermerkt Leiris zur Qualität der in Verwaltung und Regentschaft engagierten Charaktere, diesseits wie jenseits der Grenze zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten: »13. November – Ein Land, das zu korrumpieren die Europäer alle Mühe haben werden, diese Nieten, die gerade noch dazu taugen, geschickte Politiker zu stellen, durchtriebene Financiers oder brauchbare Mechaniker« (PA I: 167). Und natürlich macht das Negative, machen Diebstahl und Raub, Kriminalität und Amoral am schnellsten Schule. Auch dies notiert Leiris wahrheitsgetreu und ohne Rücksichtnahmen auf ›Vaterland‹ und ›Heimat‹.

»15. November – Unsere Freunde Apama und Ambara haben gestern heimlich Fasernkostüme für Masken herbeigeschafft, um die wir sie gebeten hatten. Sie legten uns ans Herz, sie nur ja gut zu verstecken. Heute mache ich mit ihnen die Karteikarten dafür. Apama und Ambara achten auf jedes kleinste Geräusch. Ein Kind, das hereinkommen will, wird

zusammengestaucht. Kein Zweifel: Unsere Praktiken haben Schule gemacht und die beiden braven Jungen haben die Fasernkostüme in der Maskenhöhle mitgehen lassen, in der sie versteckt waren. Der Einfluß des Europäers [...] Immer noch niedergeschlagen. Manchmal habe ich Lust, alles kurz und klein zu schlagen, oder nach Paris zurückzukehren. Aber was soll ich in Paris?« (PA I: 168).

Ja, was soll er in Paris und Frankreich, zumal ihn gerade die Normalität des Kolonialismus, die Gewöhnlichkeit und Banalität der eingeschliffenen verächtlichen, asymmetrischen, im Wortsinn ›unmenschlichen‹ Einstellungen und Handlungsweisen anwidern? Leiris macht sich keine Illusionen darüber, dass dies die Wahrheit über die Qualität der Zivilisation Europas ausspricht. Und auch der der französischen Hierarchie als verantwortlicher Expeditionsleiter unvergleichlich stärker verpflichtete – im Klartext: auch zum Kunstraub für die Pariser Museen angehaltene – Marcel Griaule spricht deutlich darüber.



[150] Diese Yagoulé-Maske ist mit den bekannten Kauri-Muscheln verziert, die in tropischen Zonen, nicht aber im Atlantik beheimatet sind. Kauri-Muscheln werden jedoch weltweit gehandelt (zit. n. Leiris 1980).

Am 9. Januar 1932 gibt Leiris Folgendes zu Protokoll:

»Gestern ist für Griaule ein deprimierter Brief von Georges Monnet angekommen. ›Erzähl nur ja deinen Negern nichts, was sie an die Überlegenheit unserer Zivilisation glauben machen könnte. ›Die Reaktion herrscht in England, in Deutschland, in ganz Europa. Von hier aus gesehen scheint alles noch irrsinniger. Ich hätte große Lust, bei der Rückkehr alles kurz- und kleinzuschlagen oder wieder abzuhaufen – um nicht mehr daran denken zu müssen. Wenn die Kolonisierten nur ein wenig stärker wären, um auf ihre Weise eine Lehre zu erteilen! Ich kann mir nichts Großartigeres vorstellen, als sich an ihre Spitze zu stellen – falls sie das überhaupt akzeptieren könnten« (PA I: 211).

Nach und nach wird Leiris selber zum Kolonialisten, d. h. er erfährt die Gewöhnlichkeit wie Wirksamkeit seiner diesbezüglichen Dispositionen anhand von zugespitzten, aber immer harmlosen Alltagssituationen. Es ist gerade die Alltäglichkeit, welche die Mechanismen offenlegt.

»In einem jähen Anfall werde ich, nicht länger, als dieses blitzartige Aufflackern dauert, zum kolonialistischen Leuteschinder: Ich schlage auf einen großen Jungen ein, der in der Kette keinen Finger rührt, immer wieder die dicken Steine in den Händen der kleinsten läßt und sich nicht dazu aufraffen mag, sie ihnen abzunehmen. Aber so wie ich meinen Bizeps kenne, tut ihm der Schlag nicht sonderlich weh« (PA I: 180).

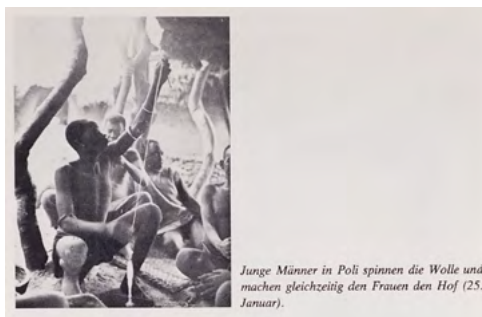
Es bedrücken ihn diese (und zahlreiche weiteren) Erfahrungen und erst recht die Vermutung, er gehöre zur Seite der Täter, ja sie eckelt ihn an.



[151] Die Kinder spielen mit den Dingen, die eben gerade da sind (zit. n. Leiris 1980).

Am 2. Februar 1932 schreibt er:

»Ob ich jetzt auch bald in den Chor mit einstimme, daß ›die Neger alle nichts taugen, einer wie der andere‹, und es nur ein Mittel gibt, sie in Gang zu bringen: den Stock? Aber zu viele Geschichten, in denen die Weißen die ungute Rolle spielen, bleiben mir auf dem Magen liegen, als daß es so weit kommen könnte. Und wie sollte es auch anders sein bei Leuten, die man zwar anstellt, aber ohne jede Anstellungsgewähr, denen man in einer Tour irgendwelche Bußen auferlegt, bei Bediensteten, denen man von einem Tag auf den anderen den Laufpaß gibt und die man irgendwo auf der Straße sitzen läßt: Jener Koch z. B. – der unsere, der gegenwärtig ganz ausgezeichnet ist –, dem sein voriger Arbeitgeber, nur um etwas Witziges aufs Papier zu bringen, ein so schlechtes Zeugnis ausgestellt hatte, daß wir es uns erst reiflich überlegten, bevor wir ihn anstellten (der Mann konnte nicht lesen und hatte uns das Zeugnis nichtsahnend vorgelegt).



[152] Alltag in Poli (zit. n. Leiris 1980).

Jener Angestellte, den sein Chef, ein Händler aus Garoua, auf der Durchreise durch Nigeria mit einem allzu heftigen Faustschlag (unfreiwillig) tötet und dessen Leiche derselbe Chef, um allen Nachforschungen vorzubeugen, in die Bénoué wirft. Diese Leute, die man ausquetscht und schikaniert wo es geht und wie es geht: Durch die Steuern, durch den Arbeitsdienst (eine Pille, die man ihnen durch trügerische Versprechungen versüßt), den Militärdienst (der gerade nur Schützen aus ihnen macht, d. h. Männer, die zu allen Erpressungen fähig sind), durch das Gefängnis (oft, wie bei den Kirdi, für Verbrechen, die nur in unseren Augen Verbrechen sind), durch die Arbeitsverpflichtungen. Ist es nicht eine himmelschreiende Schande, wie man – unter dem Deckmantel der Zivilisation – Menschen behandelt, die vielleicht nicht besonders sympathisch, aber doch jedenfalls weder dümmer noch schlechter sind als andere?« (PA I: 226f.). Und weiter, zugespitzter noch: »12. März – Schlecht geschlafen, immer noch ohne Pyjama. Doch sehr aufreibendes Klima. Es ist hier sicher noch leichter als anderswo, zu einem dieser dickbäuchigen oder mageren, blassen Kolonialherren zu werden, wie man sie zu Fuß oder als lasche Säcke in einer Rikscha hängend auf den Straßen trifft« (PA I: 256).

4. Kolonialistischer Kunstraub, ungeschminkt

Zuweilen wird Afrika positiv beschrieben, erscheint dann voller Kraft. Und an einigen Stellen des Tagebuchs erscheint Afrika geradezu vital, voller Kraft und Energie, weniger als Lockung denn als Realisierung eines anderen Lebens. So am 17. April 1932:

»Endlich AFRIKA, das Land der 50° im Schatten, der Sklavenkolonnen, der kannibalischen Festmähler, der leergebrannten Totenschädel, das Land des Verzehrten, Zerfressenen, Verschollenen. Zwischen mir und der Sonne steht hoch aufgerichtet die Gestalt des ewig verfluchten, ewig mich verfolgenden Hungerleiders. Ich gehe in seinem Schatten, der härter ist, aber kräftiger auch als noch die diamantenen Strahlen der Sonne« (PA I: 294f.).



Abou Zeyd: Feluken fahren auf den Nil hinaus (16. April).

[153] Der Nil, eine Handels- und Lebensader Afrikas (zit. n. Leiris 1980).



Kamelkadaver am Rand der Piste von Gedaref nach Gullabat (29. April).

[154] Der ›Schwarze Kontinent‹ ist voller Licht, mit positiven und negativen Folgen (zit. n. Leiris 1984).

Es gibt zahlreiche solcher geradezu euphorisch die Kraft Afrikas beschwörenden Passagen im Reisetagebuch von Michel Leiris. Jedoch dominieren Auszehrung und Zerstörung als Wirkungen des Kolonialismus. Das deutlichste Kapitel der Verstrickung in die ebenso öde wie entsetzliche Banalität des Kolonialismus, die Fortschreibung einer jahrhundertlang schon währenden und offenbar andauernden Misere, stellt die ›museologische Arbeit‹ dar. Im Klartext: Der von den Geldgebern, dem französischen Apparat, der Egozentrik der frankophilen Zivilisation und den Attitüden der Pariser Eliten mehr oder weniger direkt in Auftrag gegebene, jedenfalls für das Unternehmen auch finanziell konstitutive Kunstraub.

Um den besonderen Geist der damaligen Zeit und besonders die Konfliktpotenziale der Auseinandersetzungen mit der Illegitimität des Kunstdiebstahls und, an diesem Beispiel, mit dem Kolonialismus schlechthin, konkret zu verstehen oder ›empfinden‹ zu können, seien im Folgenden einige einschlägige Passagen aus dem Reisetagebuch von Michel Leiris in ausführlicher Weise dargeboten. Man muss dem Wortlaut von Leiris hier wirklich folgen, um die Probleme angemessen zu verstehen. Neben den späteren Ablösungen der Fresken und Wandmalereien in den christlichen Kirchen Äthiopiens, stellt der Diebstahl kultischer Gegenstände vom 6. und 7. September 1931 bei den Dogon in Mali (im Umkreis von Bamako) einen Höhepunkt dar. Man kann das Vorgehen natürlich exemplarisch verstehen als museologische Aneignung ent-heiliger ritueller Gegenstände. Hier wird Ritualkunst also als Kunst gesehen, formalästhetisch, nicht als magisch-religiöser Teil einer Inszenierung, die zum Fundament einer Lebensform gehört und die deshalb eine solche ästhetische Isolierung von Gegenständen nicht erlaubt. Voraussetzung wie Implikation einer solchen Auffassung ist die Bereitschaft zur Kriminalität. Kriminelle Praktik ist Voraussetzung der ethnologischen Epistemik – hieran ist zumindest bezüglich des ›Einsatzfeldes Afrika‹ kein Zweifel möglich.

Griaule und Leiris werden sich mit Publikationen ihrer kunstgeschichtlichen Forschungen zu den Masken der Dogon aus diesem Gebiet später einen Namen machen (vgl. GRIAULE/LEIRIS 1980). Und Leiris wird nicht zuletzt wegen dieser Aktivitäten (der epistemischen und der diese voraussetzenden kriminellen) von André Malraux, dem Herausgeber des Monumentalvorhabens einer Weltkunstgeschichte als Ästhetik universaler Formen (vgl. zur Editions-geschichte CERISIER 2000) damit beauftragt werden, den Band zum ›schwarzen Afrika‹ zu verfassen. So verzahnt sich die objektive Geschichte mit der persönlichen Erwerbsgeschichte wissenschaftlicher Reputation.

Leiris schildert den hauptsächlichen Kunstraub in einer Ausführlichkeit, der wir hier uneingeschränkten Raum geben wollen:

»6. September – In Kéméni (24 Kilometer von Bla entfernt) entdecken wir eine prachtvolle Hütte, diesmal keine *nya*-Hütte, sondern eine *Kono*-Hütte. Ich habe schon die von Mpésoba gesehen (bin sogar nachts in den Hof gegangen), aber diese hier ist bei weitem die schönere, mit ihren Nischen voller Schädel und Knochen geopferter Tiere, unter den spitzen Zierwerken aus getrocknetem Lehm im sudanesischen Stil. Wir brennen darauf, den *kono* zu sehen. Griaule läßt sagen, man solle ihn herausholen. Der Chef des *kono* läßt als Antwort übermitteln, daß wir ein Opfer darbringen können. Die Verhandlungen ziehen sich in die Länge. Auch der Mann, der die Hühner holt, braucht ewig lange, kommt aber schließlich doch mit einem kleinen und einem großen Huhn und übergibt sie Griaule. Mamadou Vad geht ihm nicht von

der Seite, denn er scheint uns jeden Augenblick sitzen lassen zu wollen. Noch etwas Neues: Das Opfer erlaubt es nur einem einzigen, die Hütte zu betreten. Um auch hineingehen zu dürfen, muß ich noch zwei weitere Hühner einkaufen lassen. Man bringt mir zwei winzige Tiere, wie sie sich offenbar schmalbrüstiger kaum hätten auftreiben lassen. Es dauert alles endlos lange, und jetzt ist wieder etwas anderes: Der Opferleiter kommt nicht. Wir entschließen uns, den Hof zu betreten: Die Hütte des *kono* ist ein kleiner Verschlag, der mit ein paar Brettern (eines davon in Form eines Menschenkopfes) verschlossen ist. Die Brettertür wird durch ein dickes, gegabeltes Holz abgestützt, dessen anderes Ende auf dem Boden aufsteht. Griaule macht eine Aufnahme und nimmt die Bretter weg. Man sieht jetzt das Innere des Verschlags. Rechts undefinierbare Formen in einer Art von braunem Nougat, in Wirklichkeit geronnenem Blut. In der Mitte eine große Kürbisflasche, die mit dem verschiedensten Zeug angefüllt ist, darunter mehrere Flöten aus Holz, aus Horn, aus Eisen und aus Kupfer. Links an der Decke hängt zwischen zahlreichen Kürbisflaschen ein mit Federn verschiedener Vögel verklebter scheußlicher Packen, in dem Griaule beim Tasten eine Maske fühlt. Verärgert über das Hin und Her der Leute ist unsere Entscheidung schnell getroffen: Griaule nimmt zwei Flöten und schiebt sie in seine Stiefel. Wir bringen alles wieder in Ordnung und gehen hinaus. Man erzählt uns jetzt wieder etwas anderes: Der Chef des *kono* hat gesagt, wir müßten den Opferleiter selbst wählen. Aber als wir diese Wahl dann treffen wollen, erklären sich natürlich alle für nicht zuständig. Wir fragen unsere eigenen Boys, ob sie nicht dieses Opfer durchführen könnten; aber die machen ebenfalls Ausflüchte und sind über dieses Ansinnen sichtlich entsetzt. Griaule verfügt dann, und läßt dem Dorfältesten durch Mamadou Vad ausrichten, daß als Vergeltung dafür, daß man uns hier offensichtlich zum besten hält, der *kono* gegen ein Entgelt von 10 Francs auszuliefern sei, wenn der Dorfälteste und die Notabeln des Dorfes nicht von der angeblich im Lastwagen versteckten Polizei nach San abgeführt werden wollen, wo sie über ihr Verhalten Rechenschaft abzulegen haben. Entsetzliche Erpressung!

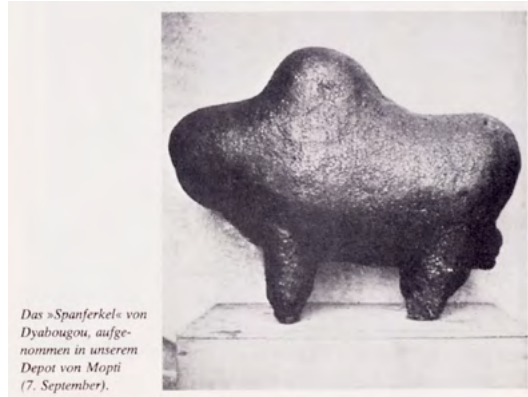


[155] Hütten, wie hier in Äthiopien, können leichter errichtet werden als Häuser aus Stein (zit. n. Leiris 1984).

Gleichzeitig schickt Griaule Lutten zu den Autos, damit er alles für die Abfahrt vorbereitet und auf der Stelle Makan mit einem großen Stück Packleinen zum Einwickeln des *kono* zurückschickt (den bei Todesgefahr weder die Frauen, noch die Unbeschnittenen sehen dürfen) und mit zwei Regenschirmen für Griaule und mich, denn es beginnt zu regnen. Wir warten vor dem Haus des *kono*. Der Dorfälteste ist am Boden zerstört. Der Chef des *kono* hat erklärt, daß wir unter solchen Umständen den Fetisch mitnehmen können. Aber die paar Männer, die dageblieben sind, scheinen derart fassungslos, daß uns jetzt wahrlich der Brodem des Sakrilegs in den Kopf steigt und wir uns auf einmal mit einer uns weit überlegenen Macht begabt sehen. Mit theatralischer Gebärde habe ich dem Dorfältesten das Huhn zurückgegeben, und da Makan gerade mit der Plane kommt, verlangen Griaule und ich, die Männer sollen den *kono* herausholen. Da sie aber alle ablehnen, gehen wir selbst hinein, wickeln den heiligen Gegenstand in die Plane und schleichen uns wie Diebe hinaus. Der entgeisterte Dorfälteste ergreift die Flucht und treibt nebenan seine Frau und seine Kinder mit gewaltigen Stockschlägen in die Hütte zurück. Wir gehen durch das jetzt vollkommen menschenleere Dorf, und in Totenstille erreichen wir die Fahrzeuge. Die Männer haben sich in einiger Entfernung zusammengeschart. Als wir auf dem Platz auftauchen, läuft einer in aller Eile zu den Feldern und treibt eine Gruppe von Jungen und Mädchen, die in diesem Augenblick zurückkommen, zu überstürzter Flucht an. Sie verschwinden in den Maisfeldern, noch schneller als vorhin das Mädchen, dem wir im Labyrinth der Gassen und der Wände aus Stampferde begegneten, und das mit seiner Kürbisflasche auf dem Kopf weinend kehrtum machte. Dem Ältesten werden die 10 Francs überreicht, und dann machen wir, daß wir wegkommen, umgeben von einer Aura besonders mächtiger und unverfrorener Dämonen oder Schweinehunde und die Leute in ihrer Verblüffung zurücklassend.

Sobald wir an unserer Etappe (Dyabougou) angekommen sind, packen wir die Beute aus: Eine riesige Maske von unbestimmbarer Tierform, leider beschädigt, aber vollständig mit geronnenem Blut überkrustet, das ihr die Majestät verleiht, die das Blut allem verleiht. 7. September – Bevor wir Dyabougou wieder verlassen, gehen wir ins Dorf und entführen noch einen zweiten *kono*, den Griaule ausfindig gemacht hat, als er heimlich in die Fetisch-Hütte eindrang. Diesmal nehmen Lutten und ich die Angelegenheit in die Hand. Mein Herz klopft wie wild, denn seit dem Skandal von gestern ist mir mit größter Deutlichkeit die Ungeheuerlichkeit bewußt geworden, die wir hier begehen. Mit einem Jagdmesser trennt Lutten die Maske von ihrem federgeschmückten Kostüm ab, mit dem sie zusammenhängt, übergibt sie mir zum Einwickeln in das mitgebrachte Packleinen und reicht mir, auf meinen Wunsch, auch noch eins von den sonderbaren Gebilden, die uns gestern so neugierig gemacht hatten: Eine Art Spanferkel, ebenfalls aus braunem Nougat (d. h. geronnenem Blut), und mindestens 15 Kilo schwer. Ich wickle es zusammen mit der Maske ein. Die Beute ist schnell aus dem Dorf geschafft, und über die Felder kommen wir

wieder zu den Wagen. Als wir abfahren, will der Dorfälteste Lutten die 20 Francs zurückgeben, die wir ihm zugesteckt haben. Lutten läßt sie ihm natürlich. Aber das macht die Sache auch nicht besser [...]« (PA I: 110-113).



[156] Mit dieser Abbildung werden die Dimensionen deutlich, die das verniedlicht »Spanferkel« genannte Objekt hat (zit. n. Leiris 1980).

Manchmal gelingt so etwas »reibungslos«, manchmal muss zurückgegeben werden:

»Mitten am Nachmittag ein unerwarteter kleiner Rückschlag: Der Verwaltungschef unterrichtet uns von einem Telegramm des Gouverneurs, demzufolge wir ihm eine in San »requirierte« Maske aushändigen sollen, die der Eigentümer zurückfordert [...] Selbstverständlich wird die Maske sofort herausgegeben. Der Laden des bankrotten Syriers, in dem wir wohnen, mit dem Lastwagen, dem Auto und dem Anhänger daneben, direkt am Fluß, auf dem eine Motorpinasse döst, die wir einen Moment zu kaufen gedachten, sieht jetzt fast wie ein Schlupfwinkel von Alkoholschmugglern aus. Den Amtspersonen, die der Meinung sein mögen, daß wir bei unseren Transaktionen mit den Negern allzu zweifelhafte Methoden anwenden, ließe sich allerdings ohne weiteres entgegenhalten, daß es ihnen, solange Afrika einem derart ungerechten System wie dem der Steuern oder der Arbeits- und Militärdienste ohne Gegenleistung unterworfen bleibt, schlecht ansteht, über entwendete oder allzu billig erstandene Sachen die Nase zu rümpfen. Heute ist Lutten heruntergekommen und hat am Tisch mitgegessen« (PA I: 121).

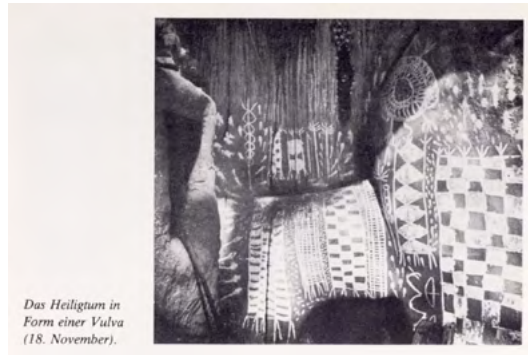
»Der Tatbestand des Raubs hängt aber nicht davon ab, dass man gegen einen artikulierten Willen handelt oder Dinge ohne Abgeltung an sich reißt. Die dem Leben zugehörigen Objekte sind nicht käuflich und in jedem Fall bedeutete eine Übereignung oder Enteignung eine Entwurzelung und ein Verrat am Leben, ob die Objekte nun gekauft oder im Wort-



Dorf am Fuß des Felsabfalls von Bandiagara (ab 28. September).

[157] Auch Bandiagara in Dogon-Land gehört seit 1989 zum UNESCO-Weltkulturerbe (zit. n. Leiris 1980).

sinn gestohlen worden sind, ob sie also mit oder ohne Zustimmung die Sphäre mehr noch als den Besitzer wechseln. Am 12. November 1931 vermerkt Leiris: »Gestern hatte man uns voller Entsetzen die Mitnahme mehrerer Regenmacherfigürchen sowie einer Figur mit erhobenen Armen verweigert, die wir in einem anderen Heiligtum entdeckt hatten. Wenn wir diese Gegenstände mitgenommen hätten, hätten wir das Leben selbst des Landes mit uns genommen, sagte uns ein Junge, der zwar ›Schütze gemacht‹ hatte, aber doch seinen Bräuchen so treu geblieben war, daß er beim Gedanken an das Unheil, das unsere Freveltat heraufbeschwören möchte, fast in Tränen ausbrach und – sich mit all seinen Kräften unserem üblen Vorhaben entgegenstehend – die Greise zusammengetrommelt hatte. Im Herzen Freibeuter, nehmen wir heute morgen herzlich Abschied von den Greisen, die entzückt sind, daß wir sie doch noch verschont haben, und halten dabei den gewaltigen grünen Regenschirm im Auge, den wir gewöhnlich als Sonnenschutz aufspannen, der heute aber sorgfältig verschnürt bleibt. Von einer sonderbaren Geschwulst gebläht, gleich dem Schnabel eines Pelikans, enthält er jetzt die Statuette mit den erhobenen Armen, die ich höchstpersönlich vom Fuß des Erdhügels weggenommen habe, der ihren Altar und den Altar ähnlicher Figuren bildet. Ich habe sie zuerst in mein Hemd gesteckt, zusammen mit einer Miniaturleiter, auf der Gott herabsteigt. Dann, ganz oben auf dem großen Felsen, auf dem der *togouna* steht, neben dem wir schlafen, habe ich sie in den Regenschirm gesteckt und dabei, um die Aufmerksamkeit abzulenken, so getan, als sei ich pissen gegangen« (PA I: 166).



[158] Heiligtümer werden oft mit Fruchtbarkeit assoziiert (zit. n. Leiris 1980).

Organisierter Raub wird zur Hauptbeschäftigung der Ethnologen:

»14. November – Daneben läuft der Raub von Gegenständen weiter, genau wie die ethnographischen Befragungen. Geweihte Stätten und Spalten, in die die alten Masken geworfen wurden, werden systematisch durchstöbert. Der Kantonschef und all die Leute, die für den 11. November aufgeboden worden sind, kommen aus Bandiagara zurück. Eine beträchtliche Anzahl von Pferden und Männern, obwohl das jetzt erst eine harmlose Mobilmachung war und es bloß um eine Parade ging [...]. Und die Verwaltung will immer noch behaupten, daß wir mit dem Land zu ungeniert umgingen. Der Abmarsch nach Bandiagara hat den Kreis eines großen Teils seiner männlichen Bevölkerung entleert, und das am Ende der Erntezeit, gerade wenn die Ernte eingebracht wird [...].« (PA I: 167).

Und zwei Tage später, wir schreiben den 18. November 1931, notiert Leiris geradezu akribisch Folgendes:

»In der rechten Mitte der Höhle steht in einem kleinen Heiligtum eine schöne Holzstatue. Wir schauen fast nicht hin, um keinen Verdacht zu erwecken; aber es ist ausgemacht, daß Schaeffner und ich uns ihrer heute nacht bemächtigen. [...] Morgen endgültige Abreise aus Sanga. Zur Stunde, wo ich dies schreibe – unmittelbar vor dem Zubettgehen – ist der letzte Raub vollbracht: Schaeffner und ich sind mit der Statue auf der Schulter zurückgekommen, nach anderthalb Stunden verschiedenster Listen und alternativer Versuche. Bei der Rückkehr zum Camp zählten wir genau 17 Kinder, die kunterbunt unter oder zwischen dem Lieferwagen und dem Personenwagen schliefen« (PA I: 170).

Monate später, in Äthiopien, gibt es lang anhaltende und langwierige Auseinandersetzungen wegen des Verdachts, die Ethnologen betrieben systematischen Raub aus christlichen Kirchen. Sie lösen die originalen Wandgemälde ab und platzieren von ihnen selbst dilettantisch hergestellte Kopien, die zum Teil Imitate, zum Teil aber auch improvisierende Neu-Erfindungen sind, bunte Stellvertreter

zum Zwecke einer optischen Überwältigung von Unkundigen. Leiris vermerkt aber auch Tricks bei der Verpackung, um die Zollkontrollen zu täuschen:

»24. November (1932) – Am frühen Morgen ist aus dem Zimmer von Larget Flammengknister zu hören. Als würde er sich hinter verschlossener Tür ein Feuerchen machen, um sich zu wärmen. Roux aber, der die Tür bewacht, erklärt mir, was da vor sich geht: Beseitigung der Altartafel, bei der man uns den Vorwurf macht, wir hätten sie gestohlen bzw. stehlen lassen: ein Objekt, dessen Entdeckung ohne weiteres zu einem Massaker führen könnte. Gestern abend sind die eingravierten Motive übertragen worden, damit nicht das ganze Dokument verloren geht.

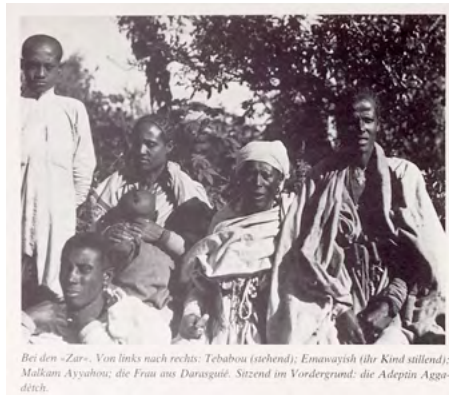


[159] Ein Ausschnitt der einschlägigen Malereien auf dem Fels (zit. n. Leiris 1980).

Griaule und Roux verpacken die Malereien der Antonioskirche systematisch in Ballen. Nur ein Teil davon soll den Zöllnern vorgelegt werden, der Rest wird eingerollt, mit Papier umwickelt und in Felle verpackt. Die Pakete unterscheiden sich dann kaum von den üblichen Abou-Gédid-Lasten, welche die Karawanen befördern. Der Konsul ist jetzt auch direkt mitbetroffen: ein an die Chefs gerichtetes Phonogramm von Wond Woussen beschuldigt ihn offen, der Hauptverantwortliche in der Sklavengeschichte und in der Affäre der Kirchengegenstände und -gemälde zu sein. Der Konsul faßt das natürlich als eine recht bedenkliche Bekundung von Feindseligkeit auf [...]« (PA II: 317).

Verstecke werden ausgeheckt und eingerichtet:

»Wir haben den ganzen Tag damit verbracht, die Malereien zu verstecken: ein Triptychon ist ganz einfach mit einer Papierfolie überdeckt worden, auf der – von Roux gezeichnet und koloriert – die Motive seiner eigenen Tafeln figurieren; das wird als eine Kopie durchgehen. Aus einem ebenfalls mit Papier überdeckten Diptychon hat Griaule sich eine hübsche Brieftasche gemacht, in der er Briefmarken und verschiedene Papiere verwahrt. Ein großes Bild schließlich ist unter aufgeklebtem Einwickelpapier auf dem Boden einer Kiste mit ausgestopften Vögeln versteckt worden« (PA II: 322).



[160] Ein Porträt der Gruppe, auf dem einige der hier genannten Personen zu sehen sind (zit. n. Leiris 1984).

Die Arbeit an Tarnen und Täuschen ist mühselig und geht nicht ohne Reibungen und Hektik zwischen den Ethnologen vonstatten:

»25. November – Besuch von Malkam Ayyahou. Sie wollte schon gestern kommen, war aber dann beim Verlassen des Hauses gestolpert – ein schlechtes Vorzeichen. Sie hätte auch ohnehin zu Hause bleiben müssen, weil sie für eine Klientin ein Blut vergossen hatte. Die ganze Zeit über, die sie im Lager bleibt, hat sie nichts besonders Interessantes zu erzählen. Anschließend Besuch von Fantay, da Griaule immer noch seine Ballen verfertigt und man das Geräusch zerknitterten Papiers hört, halte ich es für klüger, sie in meinem Zimmer (dem ehemaligen Photolabor) am anderen Ende des Gebäudes zu empfangen, anstatt in dem angrenzenden Raum, der mir als Büro dient. Ein schwerwiegender Irrtum: Ich bin mitten in meiner Befragung, als uns plötzlich – Abba Jérôme und mich – die wütende Stimme Griaules zur Ordnung ruft. Da ich jetzt nicht mehr aufpasse, hat einer der Dienstboten unvermutet sein Zimmer betreten und die ausgebreiteten Gemälde gesehen. Griaule sagt mir, daß ich den Ernst der Lage nicht begreife. Ich begreife ihn sehr wohl, kann mich aber nicht dazu aufraffen, selbst die wenigen Besucher abzuweisen, die noch zu uns kommen. Ich versuche das lieber zur Befragung zu benutzen. Wie dem auch sei, ich erkenne an, daß ich Unrecht habe und bin sehr gedemütigt [...]« (PA II: 318).

Genug der Niedrigkeiten und peinigenen Episoden der ›Zivilisierten‹ bei den ›Wilden‹. Der deutsche Übersetzer von *Phantom Afrika* Rolf Wintermeyer wägt den Anteil von Leiris an der Expedition, damit auch dem organisierten Kunstraub ab, unter besonderer Berücksichtigung des Tagebuchschreibers und Autors, und kommt zu folgendem Schluss:

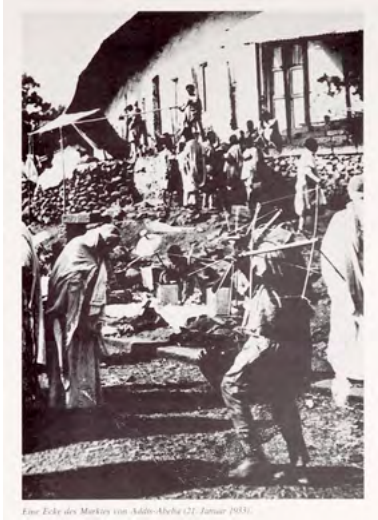
»Hätte Leiris dieses Tagebuch nicht geschrieben, man sähe wohl dieselben Ausstellungsstücke im Pariser Musée de l'Homme. Leiris hat sich nicht gegen die oft raubzugartigen Praktiken beim Erwerb dieser Gegenstände gewandt (eher im Gegenteil): er hat sie beschrieben, die obsessionelle Lust dabei, den Durst nach mehr und immer mehr (die beiden spektakulärsten Beispiele sind der Raubzug am 6. 9. 31 und die problematische Entfernung der äthiopischen Kirchengemälde), die Umkehrung des fehlenden menschlichen Bezugs in nie rastende Kaufgier, Gier des Zugreifens, Einpackens, Auswertens: »Noch haben wir niemand seine sämtlichen Kleider abgekauft und ihn (oder sie) nackt an der Straße stehen lassen, aber das kommt bestimmt« (Michel Leiris, *Phantom Afrika*, Bd. I, Eintragung vom 29.8.1931, PA I: 104).



[161] Jedes Jahr am 27.9. ist der äthiopische Feiertag Masqal, das Fest der Auffindung des Heiligen Kreuzes. Gondar ist ein Mittelpunkt der Feierlichkeiten (zit. n. Leiris 1984).

Und doch wäre der würdigste Platz für dieses Reisetagebuch neben diesen Ausstellungsstücken selbst, neben jenen spektakulären Verdichtungen einer fremden Kultur, als ebenbürtiges Zeugnis der europäischen Zivilisation: weniger im Sinne einer Verdichtung freilich, sondern vielmehr als Protokoll einer Aufsplitterung, in dem unser Größenwahn, unser lärmender Kleinmut und blinder Eroberungsdrang, Konfrontationsdrang, Bewunderungsdrang wie Bruchstücke eines zentrifugen Universums aufscheinen. Untersuchungsgegenstand ist nicht der Eingeborene, sondern das handelnde Ich, der arbeitende Ethnograph, der Europäer in Afrika, der Wissenschaftler im Kolonialismus, der Diplomat im unterentwickelten Ausland, das Ich in ewiggleichen Umständen unterminierend ohne anzugreifen, reflexiv ohne eine (eine weitere) Sachtheorie anzubieten, ist das Leirissche Unternehmen der Spiegel, der nicht neutral ›am Wege steht‹ (Stendhal),

sondern in den Bruch des eigenen Verhaltens hineinleuchtet. Wer keine Brüche sieht, den mag es nur ärgern« (PA II: 409, Nachwort von Rolf Wintermeyer).



[162] Die Aufnahme zeigt einen geschäftigen Alltag (zit. n. Leiris 1984).

Zum Motiv der Authentizität der Kulturen und des sich daran heftenden Argumentes des Antikolonialismus merkt im Nachwort zum zweiten Band von *Phantom Afrika* der Übersetzer Rolf Wintermeyer, das Thema konzentrierend, Folgendes an:

»Schematisiert, parodiert nähme sich ein Argumentationskreislauf in diesen Schriften etwa so aus: Wir, der Westen, die wir an die grausamen Dimensionen unserer eigenen Zivilisation zu denken haben – und die Anderen, die ihre eigenständige Kultur haben, und diese Kultur wollen wir fördern. Obwohl, eigentlich haben sie ja diese eigenständige Kultur gar nicht mehr: Kolonialismus, Imperialismus. Aber es ist so wichtig, ja beispielhaft für uns, daß sie ihre eigene, eigenständige Kultur haben – obwohl, eigentlich können wir ja gar nichts für deren Bewahrung tun, das wäre nur Konservierung, das Eigene muß aus ihnen selbst kommen. Um zu sein, muß das Andere das Andere sein. Und doch kommen wir um die Diagnose nicht herum, daß das Andere bald nicht mehr sein wird. Und es bleibt nur das Gemischte. Aber auch damit das Gemischte wieder zum Eigentlichen wird, muß es von sich selbst her sein. Und wir, die Anderen der Anderen, wir können unendlich bemüht sein, und manchmal geschieht es, daß wir uns in die Arme fallen und gerührt sind über die gemeinsamen Regungen der Humanität – einen Moment lang« (PA II: 401, FN 27).

Das skeptische Resümee dieser Art Ethnologie und auch der Schonungslosigkeit von Michel Leiris im Umgang mit sich selbst, Zynismus und Verzweiflung zugestehend, ist unvermeidlich und Konsens, wie auch folgende Stellungnahme bezeugt:

»Eingefangen vom Zynismus einer kolonialistisch geprägten Ethnologie, mit ihren Diebstählen wertvoller Kultgegenstände, ihren Bestechungen, Schwindelmanövern, Verfälschungen, hat er [= Michel Leiris; Anm. d. Verf.] sich nicht anders verhalten als seine Begleiter, darüber aber wenigstens minutiös berichtet« (REDER 2004: 331). Das unterschlägt allerdings die Ausgangslage des Unterfangens für Leiris, der sich ja nicht als Ethnologe betätigt und auch nicht solcher werden will, sondern als Schriftsteller mit einem Projekt einer das Leben umfassenden, prospektiven Autobiografie. Seine Reise von Dakar nach Djibouti ist auch ein Experiment mit der Sprache und ihrer Tragfähigkeit gegenüber den Ansprüchen an ein Subjekt und seinen gesellschaftlichen Ort, den Leiris radikal und programmatisch preisgibt und dem er ebenso misstraut wie den referenziellen Fähigkeiten der Sprache. Es sind diese apriori gebrochenen Beziehungen zu Sprache, Ort, Identität und Selbst/ Subjekt, die sich in der Gebrochenheit der Reise spiegeln und in der Bereitschaft des ›genauen Berichtens‹, das vorrangig Erkundung dieses Problems der Gebrochenheit ist und nicht naiver ethnologischer Rapport.

Zudem verraten solche eher laut und schnittig, offenbar problemlos artikulierten Beurteilungen ebenfalls einen ungehemmten Umgang mit Klischees. Die Ethnologie des Diebstahls zu bezichtigen ist, wiewohl historische Wahrheit, längst trivial geworden, zumal in solchen Kurzformeln die doch wesentliche Unterscheidung zwischen Diebstahl und Erwerb schlicht unterschlagen wird. Auch wenn ein Erwerb trickreich sein sollte, auf Minimierung bedacht, listig verfährt, Asymmetrien ausnutzt, ja, zuweilen selbst falsche Angaben macht, um Abwertungen herbeizuführen, ist Erwerb doch moralisch und darüber hinaus auch rechtsförmig immer legitimiert, zumal solcher Erwerb ja in der Sphäre der Bazar-Ökonomie ein arbiträres und willkürliches Verhältnis zur kalkulierbaren Werteökonomie westeuropäischer Prägung unterhalten muss, da diese ein kulturelles Ideal sein mag, aber immer Illusion und Trug bleibt. Die Schwierigkeiten von Karl Marx, in den Differenzierungen von Preisen immer so etwas wie ein an Lebenszeit gebundenes Maß vernünftigen Aufwands an Veräußerungsenergien (ihre Stoffe, Lebendigkeit etc.) ausfindig und, erst recht, dingfest zu machen, bezeugt die doch alles andere als selbstverständliche Auffassung von einer restlos durchinstrumentalisierbaren Lebensenergie und ihrer Umwandlung in standardisierbare Zeit-Einheiten. Davon wollen der Orient und Afrika, ja können sie vernünftigerweise nun wirklich nichts wissen. Und wer von den die etablierte oder formierte Ethnologie notorisch des Zynismus, Kulturschändung und systematischen Diebstahls bezichtigenden alternativen Reisenden ist denn wirklich frei von solchem Basarerwerb, und sei es minder wichtigerer Kunst- oder Kultobjekte zum vorgeblich nur nostalgischen Eigengebrauch?

Man mag dann doch immerhin bereit sein, wieder eine Zweipolarität herstellen und gelten zu lassen. Immerhin sollte man gegen solche Diagnose und Klage am einen, dem verwerflichen Pol in der Betrachtung des ›Musée de l'homme‹ – das erst seit 1937 so und vorher ›Musée d'Ethnographie‹ hieß – den anderen, ebenfalls symptomatischen und für Allgemeines sprechenden positiven Pol in Erinnerung rufen. Just die nicht zu Unrecht im Verdacht organisierter Diebstahlaktivitäten – besonders in Afrika – stehende Institution dieses Museums war Fokus und initialer Herd der wirklichen, existenziellen ›Résistance‹ gegen den Nationalsozialismus. Hier wurde die Zeitschrift *Résistance*, ein marginales Produkt zunächst, im Kreise der Ethnologen des Museums initiiert. Treibende Kraft war der russische Immigrant Boris Vildé, der bis 1932 in Berlin lebte und dort noch Wilde hieß. Ihm zur Seite traten Kolleginnen und Kollegen, von denen, neben Vildé, einige im Widerstandskampf gefangen genommen und zu Tode gebracht wurden. Hingerichtet wurden Vildé und andere durch die Nazi-Okkupationsmacht nach langer Gefangenschaft sowie kurzer inszenierter Gerichts-Scheinverhandlung am 23. Februar 1942 bei Paris. Die Affäre ist in Frankreich legendär und bis heute bekannt unter der Bezeichnung ›Affäre um das Musée de l'homme‹ und spielt für etliche Intellektuelle eine bedeutende Rolle. Das Geschehen taucht auf in den Tagebüchern von Michel Leiris und, besonders eindringlich, denen von André Gide, der dem noch jungen Immigranten Vildé in Paris vieles ermöglicht und auch zur Verfügung gestellt hat – aus Sympathie für den lebensbejahenden, kräftigen jungen Menschen, den er noch in Berlin, zufällig, kennengelernt hat und dem er den Weg nach Paris ebnet (vgl. INGOLD 2012). Im Gedächtnis zur Vorgeschichte und Geschichte des Musée de l'Homme ist die Bewegung ebenfalls präsent geblieben, denn der zusammen mit Vildé ermordete Kollege, der über Schamanismus arbeitende Ethnologe Anatole Lewitzky, ebenfalls Exilrusse, trug zu den Vorträgen am legendären ›Collège de Sociologie‹ um Roger Caillois, Georges Bataille, Jean Paulhan und Michel Leiris bei (vgl. HOLLIER 2012: 496ff.).

Bleibt in der Rezeption der überaus intensiven Suche von Michel Leiris nach autobiografischer Autorschaft und einer Sakralität des Alltäglichen (vgl. hierzu Leiris 2012 sowie weiter in: HOLLIER 2012: 90ff., 211ff., 318ff., 551ff.) stetig zu artikulieren und festzuhalten die Selbstanklage des deprimierten, unwilligen, des seiner selbst noch vollkommen ungewissen Autors, der die Betrügereien des Ethnologen als Selbstbetrug, nämlich Schändung autorschaftlicher Wahrhaftigkeit jederzeit, meinetwegen auch: zynisch, durchschaut, ohne daran wirklich zynisch zu werden. An einer Stelle drückt Leiris, inmitten täglicher Raubzüge, seine Gestimmtheit treffend im Zeichen eines allseitigen Ungenügens aus: »Mißmut gegen Frankreich, Gleichgültigkeit gegenüber Afrika, ungehalten über dieses



[163] Leiris stand oft im Mittelpunkt des Geschehens
(zit. n. Leiris 1984).

Tagebuch, das viel zu weitschweifig ist, wo es doch gezielter, knapper Schläge bedürfte« (PA I: 167).

Ganz knapp resümiert Leiris und spiegelt auch sich darin: »Triste Angelegenheit, Europäer zu sein« (PA I: 130).

Literaturnachweis

- CERISIER, ALBAN: L'Univers des formes (1955-1997). Livres d'art et pratiques éditoriales. In: *Bibliothèque de l'École des chartes*, Études réunies par Annie Charon, Isabelle Diu et Élisabeth Parinet, Bd. 158, Première livraison, Paris/Genève 2000, S. 247-271
- GRIAULE, MARCEL: Mission Dakar-Djibouti. Rapport général (Mai 1931-Mai 1932). In: *Journal de la Société des Africanistes*, Bd. II, Heft 1, Paris 1932, S. 113-122
- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M. [Qumran] 1980
- HOLLIER, DENIS (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Berlin [Suhrkamp] 2012

- INGOLD, FELIX PHILIPP: Einleitung zu: *Boris Vildé, Trost der Philosophie*. Tagebuch und Briefe aus der Haft, aus dem Französischen übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Berlin [Matthes & Seitz] 2012, S. 7-35
- LEIRIS, MICHEL: Das Auge des Ethnographen (1930). In: LEIRIS, MICHEL: *Das Auge des Ethnographen*. Ethnologische Schriften II, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M. [Syndikat] 1978
- LEIRIS, MICHEL: *La Règle du jeu*. Paris [Gallimard] 2010
- No Humboldt 21! Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Resolution, Berlin 3. Juni 2013. <http://www.no-humboldt21.de/resolution/> [13. Juli 2016]
- (Leiris PA I =) LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*. Band 1 [= HEINRICHS, HANS-JÜRGEN (Hrsg.): *Ethnologische Schriften III*]. Frankfurt/M. [Syndikat] 1980
- (Leiris PA II =) LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 2 [= HEINRICHS, HANS-JÜRGEN (Hrsg.): *Ethnologische Schriften IV*. Mit einem Nachwort von Rolf Wintermeyer], Frankfurt/M. [Syndikat] 1984
- LEIRIS, MICHEL: Das Sakrale im Alltag. In: HOLLIER, DENIS (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Berlin [Suhrkamp] 2012, S. 90-111
- REDER, CHRISTIAN; ELFIE SEMOTAN (Hrsg.): *Sahara. Text- und Bildessays*. Wien/ New York [Edition Transfer bei Springer] 2004

Bildnachweis

- LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 1 [= HEINRICHS, HANS-JÜRGEN (Hrsg.): *Ethnologische Schriften III*], Frankfurt/M. [Syndikat] 1980
- LEIRIS, MICHEL: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 2 [= HEINRICHS, HANS-JÜRGEN (Hrsg.): *Ethnologische Schriften IV*. Mit einem Nachwort von Rolf Wintermeyer]. Frankfurt/M. [Syndikat] 1984
- GRIAULE, MARCEL; MICHEL LEIRIS: *Masken der Dogon*. Frankfurt/M., Paris [Qumran] 1980



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Bein, Länge: 15 cm



Hommage an Afrika, 2012-2015; Silber, Olivenholz, Länge: 18,3 cm (Es handelt sich um die Rückansicht des doppelgestaltigen Löffels der auf S. 332 gezeigt wird.)

Nachwort: Genealogie und Danksagung

Wie jedes Werk, so hat auch dieses Buch eine Entstehungsgeschichte, die in extenso mitzuteilen das Publikum langweilen müsste. Ein besonderer Umstand sei hier aber dargelegt, auch um einen entscheidenden Aspekt ins rechte Licht zu rücken. Abgesehen davon, dass das Thema einer antikolonialistischen Kunstwahrnehmung und -theorie mich seit Jahrzehnten beschäftigt, in zuweilen virulenten Zuspitzungen, geschärft durch free-jazz, Miles Davis, das Art Ensemble of Chicago, Archie Shepp, Anthony Braxton, Sunny Murray, Sonny Sharock, Ornette Coleman, James ›Blood‹ Ulmer sowie besonders die schwarzen Bürgerrechtsbewegungen in den USA und die Kampagne der späten 1960er um Angela Davies, die Auseinandersetzung mit Pier Paolo Pasolini seit ebenfalls dann, abgesehen davon, dass diese und ähnliche Themen immer wieder Stoff von Vorlesungen in allgemeiner und auch meiner nicht-europäischen Kunstgeschichte gewesen sind, sind sie, wie alles, was in der kommunikativen Vermittlungsform der universitären Lehre zur Besprechung anstand, nie explizit Stoff eines ausgearbeiteten Diskurses in Schriftform geworden. Das hat auch damit zu tun, dass bei mir das Schreiben der aktualgenetisch als Denkprozess angelegten Erörterung von anstehenden, mir als ›schwierig‹ oder eben offen aufgegebenen Erkenntnisproblemen, eigentlichen epistemischen Aufgaben primär diene, die Lehre dagegen der sortierenden Vermittlung und nicht zuletzt auch der permanenten Selbstbildung diene. Dafür das Schreiben einzusetzen, erschien mir immer als verstellt durch die Tatsache einer definitiv nach Außen gegebenen, wesentlich unabhängigeren, nicht mehr dem ›Eigenen‹, sondern dem ›Anderen‹ unterstehenden Objektivierung. Das Gedachte als publizierte Schrift führt ein diskursives Eigenleben, das ganz anderen Relevanzkriterien folgen können muss als die ihre Interessen eher hemmungsfrei ausschöpfende Rede.

Das vorliegende Buch bildet keine Ausnahme davon, artikuliert es doch in erster Linie einen philosophischen Zusammenhang, dem sich auch die visuelle Arbeit Christine Bruggmanns an einer permanenten (perpetuierten) Hommage an Afrika widmet. Das Thema und Anliegen besteht in der Untersuchung des

entscheidenden Momentes oder Punktes im Feld und Modell einer irreversiblen Verschiebung ritueller Gehalte auf ästhetische Formen. Dass solche als unproblematisch empfundene kolonialistische Tätigkeit im ›höheren Interesse oder Dienst‹ die Werke aus Zusammenhängen nicht nur löst, sondern sie als ästhetische Entitäten diskret überhaupt erst erschafft, sodass mit dem Werk erst das Problem einer fetischistisch verselbstständigten lebendigen Energie fassbar wird, die aus den Kontexten in das Objekt abwandert, liegt auf der Hand. Zugleich verknüpft sich das überaus signifikant mit dem Meisterdiskurs der eurozentrierten Kunstgeschichtsschreibung, zumal in der französischen Zuspitzung auf ein universales Repertoire der künstlerischen Ausdrucksformen der Welt als eines postrituellen Bestandes im fiktionalisierenden, alle Stile auf ästhetische Inszenierungen verschiebenden Idee des Museums der Weltzivilisation – mit und bei André Malraux als ›Universum der Formen‹.

Damit sind die substanziellen Fragen aller Wirkung von Kunst angesprochen. Und deshalb geht es nicht um das, was der Schreibende im Hinblick auf die schöpferische Ausdruckskraft afrikanischer Werke ohnehin nur als Laie oder seiner Emphase sicherer Betrachter beschreiben könnte, sondern um das intrinsische philosophische Problem und Phänomen allen symbolischen Ausdrucksschaffens im Kontext spezifischer Referenzen auf quasi-anthropologische Themen, die seit den Höhlenmalereien dieselben geblieben sind – allerdings im Modus des je Neuwerdens, nicht des Weitergebens: Fortexistenz der Seele nach dem Tod des Körpers, Metaphysik von Geburt und Sterblichkeit, Fruchtbarkeitszauber und Magie der Jagd als Vereinigung mit dem Leben der Tiere und Pflanzen, Beginn und Ontologie allen Lebens.

Eben davon handelt dieses Buch, indem es die Formierung eines solchen ästhetischen Repertoires anstelle von magisch-kundigen Lebensformen parallel zu einer syntaktisch-selbstreferenziellen Moderne entfaltet, was auch den Zeitraum dieser Bewegung definiert. Er umfasst etwa ein Jahrhundert von 1860 bis 1960, mit dem Höhepunkt auf Kubismus, Fauvismus, Expressionismus und dem theoretisch stabilen frühen Exponenten Carl Einstein.

Dass dieser Stoff als Buch erarbeitet und der Gedankenfluss dann doch noch erschrieben und notiert worden ist, was wesentlich Thema und Anlass dieser genealogischen Auskunft ist, verdankt sich einem singulären Zusammentreffen verschiedener personaler Konstellationen. Seit dem Sommersemester 2007 führte ich alle vier Semester ein exklusives Seminar mit einführenden Vorlesungen über Ästhetik und Kunsttheorie (Arbeitstitel *Kunsttheorie als Evolution der Künste*) für den postgradualen Studiengang in Kunst- und Kulturmanagement durch, den die vier Kunst- und Musik-Hochschulen Kölns und Düsseldorfs verabredet

und nun auch zu organisieren und zu füllen hatten. In diesen wechselnd ansetzenden Seminaren, die sich besonders den kunsttheoretischen Zäsuren von in notwendiger Art begründungsbedürftigen neuen Kunstpraxen und damit ihrer Grundierung durch und in ästhetiktheoretisch gewandelten Konzepten widmeten, spielte die Auseinandersetzung mit alternativen, nicht europäischen Kunst- und Denkformen eine wesentliche Rolle. Eines dieser Seminare besuchte im Curriculum seines Zusatzstudiums nach dem Abschluss an der Akademie Düsseldorf auch Michael Mader, der später von Tony Cragg als Geschäftsführer seiner Stiftung ›Skulpturenpark‹ Wuppertal engagiert werden sollte, für welchen zauberhaften Ort er Ausstellungen mit Begleitprogrammen organisierte. Eine dieser überaus beeindruckenden Ausstellungen wurde in Kooperation mit Tony Cragg und Herbert Cole von Dierk Dierking ausgerichtet. Als erfahrener, prominenter Händler im Afrikageschäft mit langjähriger Erfahrung ist Dierk Dierking u. a. ausgewiesener Kenner schwarzafrikanischer Stammeskulturen. Die Ausstellung mit etwa 40 Masken und Skulpturen, allesamt Stücke aus Südnigeria, die längst in meistens private Sammlungen eingegangen sind und nicht mehr zum Verkauf standen, wurde vom April bis Juli 2012 unter dem Titel *Skulpturen und Masken aus dem Südosten Nigerias* in der neu gebauten Ausstellungshalle der ›Cragg foundation‹ in vorzüglicher Weise präsentiert. Im Begleitprogramm hielt ich auf Wunsch von Michael Mader einen Vortrag zu der damals das Seminar des Studiengangs in lebhaften Diskussionen beschäftigenden Thematik unter dem Titel *Vom Ritual zur Kunst oder Kunst als Ritual? Ästhetische Bemerkungen*. Unter der kundigen und geneigten Zuhörerschaft in der Villa Waldfrieden fand sich am Abend des 7. Juli 2012 auch Dierk Dierking ein. Er war derart überzeugt von meinem Vortrag, dass er mir vorschlug, eine Verschriftlichung anzufertigen, die dann in englischer Übersetzung als Buch/Edition der Galerie (damals noch am Rathenauplatz in Köln, seit Anfang 2013 am Paradeplatz in Zürich) oder auf deren Homepage veröffentlicht werden sollte – mit Bebildierungen musealer Sammlungsstücke, insbesondere solchen, deren Wanderbewegung sich dem Händler Dierking zu verdanken hatten. Abgesehen davon, dass mir diese Idee über den schmeichelhaften Beiklang hinaus spontan zusagte, da ich das Motiv, einen von einem Spezialisten wie Dierking angeblich nie in solcher Zuspitzung erfahrenen Zusammenhang zu Papier zu bringen, für die Aufnahme des Schreibens wertvoll und entscheidend fand und abgesehen von einem Blick in eine inzwischen wieder entspannte und für solche ›Kapriolen‹ vermeintlich ausreichend freie Agenda, unterrichtete ich gleich in der ersten Besprechung Herrn Dierking mit warnendem Unterton dahingehend, dass eine nur thesenhafte Umschreibung des Gesagten nicht funktionieren würde, sondern ein integrierender Durchgang

durch das den Thesen zugrundeliegende, zur Mehrheit im Vortrag nur gestreifte Material nötig sei, was absehbarerweise einen im derzeitigen Moment und besonders für ihn noch nicht fassbaren Umfang erzeugen werde, der einen Vortragstext bei Weitem übersteigen würde. Genauso ist es dann auch gekommen. Wir machten aber aus, dass erst einmal gearbeitet, also angefangen werden sollte.

Nun liegt die deutsche Gesamtfassung als Buch in wissenschaftlicher, wenn auch modular offener Form vor (was bedeutet, dass vielleicht bis auf die ersten beiden grundlegenden Kapitel alles Weitere in beliebig veränderlicher Reihenfolge gelesen werden kann). Das eigentliche Ziel, die Arbeitsvorgabe einer englischen Ausgabe mit adäquater Bebilderung aus der Geschichte der Galerie Dierking als Publikation auf ihrer Website (<http://dierking.ch/de/gallery/about.html>) steht also immer noch aus, markiert einen Wunsch, bleibt Aufgabe. Ebenfalls Desiderat bleibt die vorgesehene exzellente Bebilderung, für die Herbert Cole Kommentare zu von ihm ausgewählten Meisterstücken aus US-amerikanischen Museen beisteuern sollte. Die Umfänglichkeit des Gewordenen hinderte bisher an einer englischsprachigen Edition in ebenso praktikabler wie angemessener Form, sei es digital auf der Homepage, sei es als gedrucktes Buch.

Klar ist immerhin, dass ohne die anhaltende Zustimmung von Dierk Dierking die Textfassung nicht zustandegekommen wäre. Ohne die anhaltende Überzeugung, es handle sich um ein wichtiges, also gerechtfertigtes Unternehmen, wäre sie weder begonnen noch und erst recht nicht fertiggestellt worden. Dass sich die Kontakte mit auf Kunst spezialisierten, also einschlägigen Verlagen dann erneut als stereotype Bekräftigung notorischer Erfahrungen derjenigen Art herausstellten, die vor allem der hier Schreibende bis zum Überdruß als so eng vorausgesehen hat, wie sie dann tatsächlich eintraten – als ob das verlegerische Verhalten inzwischen vorrangig nur noch ein Klischee der negativen Vorhaltungen und Vorbehalte gegen die parasitären Usanzen und Evidenzen in zu vielen Segmenten dieses Tuns wären –, hat die Editionsarbeit natürlich ihrerseits ungebührlich in die Länge gezogen. Eine Edition als Kunstkatalog liegt bisher jenseits der finanziellen Möglichkeiten privater Produzenten, aber offenkundig auch jenseits etablierter professioneller Verlagsinteressen.

Nun also ist das Material in wissenschaftlicher Weise zugänglich gemacht, hat seinen Entwicklungsweg genommen, sein eigenes Gewicht erhalten, Veränderungen durchlaufen, insbesondere für die einem wissenschaftlichen Programm angepasste Möglichkeit exponierender Visualisierungen.

Der Text wurde verfasst zwischen September 2012 und März 2013, ergänzt, revidiert, korrigiert bis Juni 2014, erweitert mit Zusätzen aufgrund der Abschlusslektorate bis zum Herbst 2014. Ein besonders glücklicher, kontingenter wie zu-

gleich hinreichender Umstand hat die Kenntnisnahme der zeitlich parallel zu diesem Buch entwickelten Arbeit der Schmuckkünstlerin Christine Bruggmann an der Serie der Löffel (*Hommage an Afrika*, 2010 bis 2015) ermöglicht. Es ist eine besondere Freude, ihre Arbeit hier in Gestalt von Kapitel-Eröffnungsseiten einbeziehen zu dürfen. Das dient nicht nur, weit über alles Illustrative hinaus, der stetig den Gedankengang neu eröffnenden zentralen Markierung des Erkenntnisanliegens, sondern zugleich einer epistemisch memorierten, ebenso zentralen Einsicht: Dass die Umwandlung magisch-ritueller Mächte in ästhetische Symbole ebenso unvermeidlich, aber nie so zu gestalten ist, wie André Malraux dies zugleich pathetisch wie mit einem unerträglich aufsitzenen Seufzer der Erleichterung vortrug anlässlich des im Jahre 1966 in Dakar im Rahmen des ersten ›Festival mondial des art nègres‹ eröffneten ›Musée dynamique‹, dass man nun auch in Afrika unbedingt Kunst machen, aber zunächst, und zwar ebenso unbedingt, ›mit den Masken aufhören solle‹. Dieses ›unbedingt‹ bleibt ein Skandalon eurozentrischer Imperialität. Der Zusammenhang der Thesen dieses Buches mit den Symbolen der Rückgabe eines Dankes an den wirklichen und ebenso wirklich verdrängten und vergessenen, geleugneten und verratenen Reichtum des afrikanischen Kontinentes durch Christine Bruggmann wird in gebotener Verdichtung und eigenen Akzentuierung skizziert im Prolog.

Dierk Dierking danke ich im übrigen nicht nur für seine Initiative, die Unterstützung, das Vertrauen, sondern auch die Beistellung einer Abschluss- und Bildredaktion in Person der Afrikanistin Dr. des Franziska Bolz. Ihr wiederum danke ich für ihre wertvolle und präzise Arbeit ebenso wie Dr. Konstantin Butz, Amerikanist, Assistent für das Gebiet Kunstgeschichte im medialen Kontext mit Schwerpunkt Sub- und Gegenkulturen an der Kunsthochschule für Medien Köln. Er hat das Manuskript als Erster sorgfältig lektoriert und kommentiert. Seine Einwände und Anregungen, neben zahlreichen aufmerksam identifizierten Verbesserungen im Einzelnen waren besonders nützlich, weil sein Blick nicht von den immanenten Routinen der Kunstgeschichte vorgeprägt war. Einiges weitere, Vernachlässigte und falsch Gewichtete ist auf sein Anmahnen und auch zuweilen entschiedenes Drängen hin modifiziert, zuweilen auch ergänzt worden, also hinzugekommen. Dr. des Franziska Bolz hat neben den Satzkorrekturen des Abschlusslektorates ergänzende Bildrecherchen unternommen und Visualisierungsvorschläge entwickelt, das entsprechende Material beschafft. Zudem hat sie zahlreiche der Bildlegenden verfasst und bei etlichen weiteren sachliche (afrikanistische) Korrekturen und Ergänzungen angebracht, Außerdem hat sie Recherchen für die Eruierung möglicher Bildrechte vorbereitet. Die adäquate Umsetzung ihrer Arbeit steht noch an und wird Gestalt gewinnen in einer hof-

fentlich doch noch möglichen angepassten Einrichtung der englischsprachigen Edition auf der Homepage der Galerie Dierking, Zürich.

Die Bild- und Reproduktionsvorlagen der Abbildungen, aber auch Aufnahmen der originalen Schmucklöffel hat Almut Elhardt angefertigt, der hier ebenfalls gedankt sei. Einen besonderen Dank möchte ich Eric Legendre vom Archiv des Verlags Gallimard in Paris aussprechen. Er betreut neben vielem anderen dort die beeindruckenden Reihen von Schränken, welche die grafischen Schätze aus der Entstehungsgeschichte des *Univers des formes* bergen, Seite für Seite, Band für Band. Seine Reaktion auf mein Interesse fiel beispiellos unkompliziert aus. Er zeigte sich zugänglich, kooperativ und interessiert, ganz auf Förderung spezieller Forschungen eingestellt. Monsieur Legendre versteht seine Tätigkeit nicht als Verwertung von Verlagsrechten in erster Linie, sondern als Ermöglichung einer wissenschaftlichen Thematisierung der in die allgemeine Kommunikation eingegangenen Bestände des Verlages. Er gewährte nicht nur umgehenden und unkompliziert vertrauensvollen Zugang zu den angefragten Dokumenten des Afrika-Bandes aus der Reihe, sondern fertigte von meiner Auswahl eigenhändig Scans der Bildvorlagen an, die im 25. Kapitel des vorliegenden Buches die ästhetischen Strategien einer postritualistischen Ästhetisierung der Künste durch Mittel einer avancierten Fiktionalisierung belegen, welche André Malraux getreu seiner in *Das imaginäre Museum* entwickelten Überzeugung (erste Publikation 1947) hier exzessiv und autoritär, als eigentlicher Chef des Unternehmens angewandt hat: Dass die entfaltenen fotomechanischen Reproduktionsmöglichkeiten die Bestände der Werke genuin verändern und an die Stelle einer Kunstgeschichte der Stile eine Visualistik der Fiktionen setzen, die der gewandelten, nun »emanzipierten« Rolle des technisch gerüsteten Betrachters erstmals umfassend gerecht zu werden vermögen.

Dankbar bin ich im Weiteren dafür, dass die Kunsthochschule für Medien das Buch in ihr Editionsprogramm aufgenommen hat und den Druck des Bandes im Rahmen einer kürzlich initiierten und nun besiegelten Kooperation mit dem wissenschaftlichen Herbert von Halem Verlag Köln fördert. Dem Verleger Herbert von Halem danke ich für seinen interessierten Zugang zu den publizistischen Absichten, Möglichkeiten und Bedürfnissen der KHM, was sich über einige Zeit im Vorfeld der nun realisierten Kooperation entwickelt hat. Seinen Ausgang nahm das Unterfangen mit der Erörterung eines koordinierten Programms zur Publikation der kunst- und medienwissenschaftlichen Dissertationsschriften der KHM, für die der Verfasser sich unabhängig von seinen eigenen publizistischen Interessen und seinem späteren Rektorsamt an der KHM über die Jahre eingesetzt hat.

Hans Ulrich Reck, Köln, im Januar 2017

Bildwissenschaft



NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.)

Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft

2014, 520 S., 25 Abb., 1 Tab., Farbtafel,
Hardcover, 240 x 170 mm, dt.

ISBN 978-3-86962-067-1

In den letzten beiden Jahrzehnten hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen Bild an Umfang und Intensität weiter zugenommen. Je nach Fachrichtung werden sehr unterschiedliche methodische Zugänge gewählt, die mit entsprechend differierenden Hintergrundtheorien verbunden sind. In welchem Verhältnis stehen Methoden und Hintergrundtheorien? Müssen mehrere Methoden zur Anwendung kommen, um ein angemessenes Verständnis eines Bildes zu ermöglichen? Schließen sich einige gegenseitig aus? Oder sind bestimmte Methoden nur für *bestimmte Bilder*, andere für bestimmte *Bildmedien*, wiederum andere für bestimmte *Bildfunktionen* wichtig? Das vorliegende Buch unternimmt eine Bestandsaufnahme und bietet Orientierung im unübersichtlichen Feld bildanalytischer Verfahren.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de